


co | BRUX

LA SUGGESTION DANS L'ART

DU MÊME AUTEUR

Théorie de l'invention. Un vol. in-8°, 1881 (Hachette et Cie, éditeurs). . . . . 3 fr.

L'Esthétique du mouvement. Un vol. in-8° de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine.* 1889 (Félix Alcan, éditeur). . . . . 5 fr.

LA SUGGESTION DANS L'ART

PAR

PAUL SOURIAU

Ancien élève de l'École normale supérieure,
Professeur à la Faculté des lettres de Lille.

PARIS
ANCIENNE LIBRAIRIE GERMER BAILLIÈRE ET Cie
FÉLIX ALCAN, ÉDITEUR
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1893

AVERTISSEMENT

Dans la contemplation du beau, dans l'effet que peut produire sur nous une œuvre d'art, il y a quelque chose d'étrange, et que l'on n'a pas encore bien expliqué. Il est tout naturel que nous regardions les belles choses avec plaisir. Mais ne nous arrive-t-il pas, après les avoir contemplées quelque temps, de tomber dans une sorte d'extase qui se prolongerait indéfiniment si quelque accident extérieur ne nous rappelait pas à nous-mêmes? Dans les illusions que produit la peinture, n'y a-t-il pas de l'hallucination? Est-il raisonnable de se sentir pénétré de tristesse parce qu'il plaît à un pianiste de plaquer certains accords sur son clavier? Quand un romancier ou un poète nous fait vivre de la vie de ses héros, nous enivre de leurs amours, nous fait réellement frémir de leurs aventures imaginaires, peut-on dire encore que nous soyons dans notre état normal?

En réfléchissant à ces faits, on ne pourra manquer de constater l'analogie qu'ils présentent avec certains phénomènes troublants, déconcertants, qui depuis quelques années surexcitent vraiment la curiosité publique : je veux parler de l'hypnotisme.

Les faits sont assez connus pour qu'il me suffise de les rappeler en quelques mots. On sait que certains sujets peuvent être amenés, soit par la fixation prolongée d'un point brillant, soit

par une impression monotone et répétée, ou même par la seule injonction de l'opérateur, à un état particulier que l'on appelle *hypnose*. La caractéristique de cet état est la docilité parfaite. Tant que le sujet sera abandonné à lui-même, il restera immobile, comme en catalepsie. Mais vous lui ordonnez de se lever, il se lève ; de marcher, il marche ; d'être joyeux ou triste, il est pris d'un fou rire ou d'un accès de larmes ; vous lui présentez un verre d'eau trouble en lui affirmant que c'est un verre de vin exquis, il le boit avec délices ; vous lui dites : « Je sors, je ne suis plus dans la chambre », il ne vous y voit plus. Vous pouvez même lui affirmer qu'il a changé de personnalité, qu'il est devenu femme, enfant, qu'il a été changé en bête : il le croit et agit en conséquence. En un mot il est devenu docile à toutes les *suggestions*.

Entre cet état d'hypnose et l'extase du beau, entre ces effets de la suggestion et ceux de l'art, il y a une ressemblance singulière, qui donne à penser. Bien qu'ils diffèrent évidemment par le degré, ne seraient-ils pas au fond de même nature ?

Peut-être nous objectera-t-on que nous n'aurons pas gagné beaucoup à montrer qu'il y a de l'hypnotisme dans l'art, puisque les phénomènes hypnotiques eux-mêmes, dans l'état actuel de la science, sont loin d'être suffisamment expliqués. — En réalité, cette comparaison est instructive. Rapprocher les faits, c'est les éclaircir l'un par l'autre. Si notre hypothèse est juste, ce que nous savons des formes morbides et excessives de l'état hypnotique pourra nous servir à mieux observer ces phénomènes plus délicats, qui par leur délicatesse même ont d'ordinaire échappé à l'attention des observateurs. Les ayant étudiés d'abord dans leur exagération, nous serons plus sûrs de les apercevoir quand ils se présenteront sous une forme atténuée : c'est ainsi que l'on distingue mieux les harmoniques d'un son quand on les a d'avance entendus dans un résonnateur qui les isole et les amplifie. Pour mon compte, plus je me suis avancé dans cette étude, plus j'ai été

frappé de la facilité avec laquelle mon hypothèse s'appliquait à des cas très divers, tout à fait imprévus, et du jour qu'elle pourrait jeter sur quelques problèmes encore très obscurs de l'esthétique. Je ne m'exagère pas la nouveauté de mon idée. Certainement elle était dans l'air. A chaque instant nous entendons parler de la valeur suggestive de certaines œuvres, de la fascination exercée sur nous par certains spectacles, de l'hypnose musicale, etc.; mais il restait à formuler la doctrine. — Réciproquement, je crois que nos analyses pourront avoir quelque intérêt pour les physiologistes eux-mèmes. Ils n'ont jamais étudié les phénomènes hypnotiques que du dehors, sur des sujets mis en expérience et incapables de se rendre bien compte de ce qui se passait en eux : au lieu que nous avons ici une occasion de les observer en nous-mêmes.

Je ne me dissimule pourtant pas les difficultés de cette observation. Les phénomènes dont nous allons nous occuper, ces extases, ces troubles dans la perception et le sentiment de la personnalité, ces vertiges de l'imagination qui accompagnent l'hypnose contemplative, n'apparaissent jamais que lorsque la nuit va se faire en nous, quand la lampe n'est pas encore tout à fait éteinte, mais que sa flamme baisse, baisse, et brûle au bleu : fantômes d'idées et de sentiments, entrevus dans la pénombre de la conscience, qui s'évanouissent lorsqu'on les regarde trop fixement. Au moment où l'on se trouve par hasard dans cet état, on ne songe guère à s'observer. L'idée ne peut en venir qu'après coup; et ces rêveries laissent si peu de traces dans la mémoire ! Dans le souvenir que l'on en garde, il y a parfois tant de fantaisie !

Non seulement ces phénomènes échappent à l'observation, mais ils sont en quelque sorte rebelles à la description. Comment trouver des mots assez fuyants, assez indécis pour les rendre? On ne peut s'empêcher de les élucider pour les décrire, et de changer en idées abstraites ce qui n'était que vagues

sentiments. Ce n'est pas chose facile que de dessiner à la plume un effet de brouillard.

Je dirai ce que j'ai cru observer. Je puis garantir que c'est quelque chose comme cela. Je voudrais que le lecteur ne s'attachât pas trop à la lettre de ces descriptions, mais fît un effort d'esprit pour retrouver en lui-même, dans son expérience personnelle, quelques impressions analogues à celles dont j'essaie de rendre compte. Si l'on n'a jamais éprouvé rien de tel, si j'ai affaire à un de ces esprits trop nets pour comprendre ce qui est nuageux, trop positifs pour admettre même chez les autres aucun vertige, toutes mes descriptions feront l'effet de phrases en l'air. Mais je suis persuadé que d'autres comprendront et admettront. Il me suffit d'avoir une seule fois éprouvé ces impressions pour être certain qu'elles sont assez communes. J'aurai d'ailleurs soin, dans ces chapitres de psychologie trouble et par conséquent un peu suspecte, où des observations isolées, si consciencieuses qu'elles soient, seraient sans grande valeur, d'en appeler autant que possible au témoignage d'autrui. Si j'ai cru devoir faire dans ce livre beaucoup de citations, ce n'est pas pour donner à mes idées un agrément d'emprunt et les illustrer en quelque sorte d'exemples littéraires, c'est pour élargir mon enquête et donner plus de valeur à mes conclusions.

PREMIÈRE PARTIE

L'HYPNOSE

I. — L'EXTASE ADMIRATIVE COMPARÉE A L'HYPNOSE

C'est une opinion courante, que la contemplation du beau est accompagnée d'une certaine exaltation cérébrale. « Dans l'atteinte du beau tout est fort et doux, énergique et bienfaisant, puissant et délectable. L'âme en reçoit un surcroît de vie qui l'emplit et qui bientôt se fait jour au dehors. C'est un plaisir ardent, intense, éclatant, qui non seulement exalte toutes nos facultés psychologiques, mais qui, passant de l'âme au corps, accélère le cours du sang, rend les mouvements du cœur plus rapides, et vient enfin animer le visage d'une pourpre légère et pure comme celle de la santé [1]. » Lorsque nous nous trouvons brusquement en présence d'une belle chose, nos sens en effet en reçoivent une vive impression qui, par contre-coup, stimule toutes nos facultés intellectuelles et morales. Dans cette période d'excitation, il se produit en nous un afflux d'idées et de sentiments que nous éprouvons le besoin d'épancher en exclamations : que c'est joli ! que c'est beau ! parfois en un soupir, plainte d'un cœur surchargé par une émotion excessive. Mais attendons encore ! Restons en présence de l'objet ! A cette effervescence va succéder une période de rémission. Si l'on me passe cette comparaison médicale, je dirai que le beau agit sur nous à la façon

(1) Ch. Lévêque. *La science du beau*, t. I, p. 105.

des narcotiques, qui commencent d'ordinaire par irriter légèrement le système nerveux avant de le calmer. Maintenant nous ne jugeons plus, nous ne critiquons plus, nous n'avons plus de surprise ; toute activité cesse ; nous ne faisons plus que regarder. Oui, vraiment, toute activité cesse. Nous ne réagissons pas contre l'impression que l'objet fait sur nos sens : nous la subissons passivement. Nous n'avons plus à nous demander s'il est beau et pourquoi il l'est : nous nous contentons de tenir notre esprit et nos yeux fixés sur lui. Nous gardons le même sourire vague sur les lèvres, la même émotion joyeuse dans le cœur, la même image en suspens dans l'esprit. C'est la pure contemplation. N'est-ce pas aussi l'hypnose?

Dans certains arts, il est vrai, la contemplation esthétique semble plus active que cela. La musique, l'éloquence, la poésie n'excitent-elles pas souvent notre admiration en nous emportant dans un rapide courant d'idées, d'images et d'émotions, qui ne laisse pas à notre esprit un moment d'arrêt? La phrase que je viens d'entendre est déjà remplacée par une autre. Dans ce mouvement continu, comment pourrais-je trouver matière à une contemplation prolongée ? — Je ne le puis en effet. Mais de telles œuvres nous donnent-elles vraiment le sentiment du beau? C'est après coup qu'on les trouve belles, quand on réfléchit à la puissance de l'effet qu'elles ont produit, quand on les contemple à loisir en soi-même, les faisant repasser d'un mouvement plus lent dans son esprit. Peut-être même, en parlant de leur beauté, comme si c'était le plus grand éloge qu'on en pût faire, ne fait-on qu'obéir à ce préjugé qui veut que le beau soit la fin suprême de l'art. A coup sûr, dans le moment, elles passionnent trop pour qu'on songe à les admirer ; elles ne sont pas un objet de contemplation. Nous admirerons plutôt les œuvres qui nous mettent devant les yeux des images persistantes; qui insistent sur l'émotion produite, l'entretiennent et tendent à en faire un état fixe; qui se déroulent assez lentement pour que chaque vers, chaque phrase ou chaque accord entendu soit comme un état de conscience durable dans lequel nous ayons

le temps de nous complaire. — Mais n'y a-t-il pas des cris, des mots sublimes qui nous donnent comme une secousse d'admiration? Non, l'admiration ne vient qu'après la secousse, dans le moment d'arrêt qui la suit, dans l'espèce de stupeur où elle nous laisse quelque temps figés. Ces passages sublimes, loin de précipiter le mouvement de notre pensée, le suspendent. D'un seul mot qui était toute une révélation, d'un seul vers qui tout à coup ouvrait à notre imagination des perspectives infinies, d'un seul élan mélodique qui s'est arrêté sur un accord prolongé, nous sommes arrivés à l'extase. C'est le coup de gong qui brusquement détermine l'hypnose par son choc subit suivi d'une longue résonnance. Ici encore, l'admiration est donc un état contemplatif, caractérisé par une sorte d'immobilité mentale.

II. — DURÉE APPARENTE DE L'EXTASE

« Figurez-vous être, au déclin du jour, dans l'immense cathédrale chrétienne. Une frayeur religieuse, quelque chose de semblable à ce vague sentiment de l'infini qu'on éprouve au sein des grandes solitudes de la nature, vous saisit à l'aspect de ces vastes nefs, de ces gigantesques piliers dont les sommets se perdent dans les ombres croissantes. Avec les dernières lueurs, la nuit éteint les derniers bruits ; un silence mystérieux vous enveloppe de toutes parts. Au dehors de vous des ténèbres muettes; au dedans l'invisible souffle d'une puissance inconnue qui vous pénètre et vous domine irrésistiblement. Séparé de ce qui frappe les sens, il se fait en vous comme un travail étrange; des esprits passent devant l'œil interne; l'imagination se peuple de fantômes sans corps; le temps, qui n'a plus de mesure, semble lui-même s'être évanoui [1]. »

Cet évanouissement du temps dans l'extase contemplative s'explique facilement. Ce qui nous permet d'évaluer le temps,

(1) Lamennais. *De l'art et du beau*. Garnier, 1872, p. 30.

ce sont les changements qui s'accomplissent en nous-mêmes. Une certaine durée, c'est un certain nombre d'instants, c'est-à-dire une série d'états de conscience distincts récapitulés par la mémoire. Une minute d'ennui, où nous comptons les instants un à un, nous semble interminable; une journée entière, où nous resterions absorbés dans la contemplation d'un seul et même objet, devrait passer comme un instant. Puisque autour de nous, puisqu'en nous rien ne change, d'où pourrait nous venir le sentiment de la durée? La contemplation esthétique, dans la mesure où elle ralentit le mouvement de notre pensée et nous rapproche de l'hypnose, doit donc nous faire perdre conscience de la succession des instants.

Mais voici qui est fait pour surprendre. Ce temps d'hypnose, pendant lequel nous avons perdu complètement la notion de la durée, nous serons disposés à nous en exagérer singulièrement la longueur, quand nous y songerons après coup. Quand on s'est trouvé seulement quelques minutes en admiration devant une belle chose, on éprouvera le besoin de dire qu'on y est resté pendant des heures, pendant un jour, pendant un temps indéfini. Dans toute description de l'extase, j'entends une description littéraire et un peu soignée, il faudra que l'on mette une fois au moins le mot ETERNITÉ.

Faisons si l'on veut, dans cette illusion, la part de l'amour-propre. Rester seulement une heure en extase devant un tableau ou une statue, voilà qui n'est certes pas d'une âme vulgaire. Quand il est beau de faire une chose, on peut être sûr que tout le monde l'a faite. Admettons aussi qu'il puisse y avoir erreur matérielle dans l'appréciation de la durée. Au sortir de notre extase contemplative, nous nous apercevons que nous avons eu, comme on dit, une absence. Voici que nous constatons, dans la série d'ordinaire continue de nos états de conscience, un intervalle vide, un hiatus. Nous nous trouvons dans la position d'un homme qui regarde à sa montre et la trouve arrêtée. A quel moment l'arrêt s'est-il produit? Peut-être à l'instant, peut-être depuis une heure. L'intervalle ne nous paraîtra-t-il pas nécessairement très

grand, par ce seul fait qu'il est indéterminé, indéfini? Nous cherchons de quoi notre pensée a pu s'occuper dans cette sorte de léthargie ; quelques images nous apparaissent, si vagues et si effacées qu'elles doivent nous sembler étrangement éloignées. Tout concourt à nous tromper sur la durée réelle de notre contemplation.

Je me demande toutefois si dans ces façons de parler évidemment hyperboliques il n'y aurait pas autre chose, un effort pour rendre une impression bien réelle, mais trop anormale, trop saisissante pour pouvoir être exprimée simplement. Quand une fois nous sommes parvenus à cet état contemplatif, il n'y a plus de raison pour qu'il ne se prolonge pas indéfiniment. Si l'on en sort, ce n'est que par accident. Essayez de vous rappeler quelque circonstance où vous vous soyez à peu près trouvé en extase. C'était la nuit, à votre fenêtre, en contemplant le ciel étoilé. C'était à la campagne, quand le soleil vient de se coucher, à cette heure indécise où le ciel est encore clair quand la terre est déjà sombre, heure d'apaisement et de repos où le temps semble s'arrêter, hésitant entre le jour et la nuit. C'était dans l'atelier d'un maître, devant un tableau que vous avez contemplé, assis, sans rien dire. Rappelez-vous bien! N'y avait-il pas, dans cette extase, le sentiment d'un état de conscience fait pour durer toujours?

Nous avons là, ce me semble, l'explication définitive de ce sentiment d'éternité, qui s'est mêlé aux extases de tous les mystiques comme de tous les contemplateurs. Qu'est-ce que l'éternité si ce n'est le perpétuel présent, l'existence absolue, soustraite à la loi du devenir? Qu'un tel état de conscience ait duré un temps quelconque, infiniment court ou infiniment long, peu importe : tant qu'il a duré, à chaque instant de sa durée, et quand il n'aurait duré qu'un instant, nous aurons vécu de l'existence éternelle. Quoi d'étonnant dès lors à ce qu'après une extase de quelques secondes nous soyons disposés à en parler comme si elle avait duré des heures? Ce n'est pas exagérer l'impression que nous en avons gardée; c'est plutôt la délayer et l'affaiblir. Quelques heures de temps valent-elles une seconde d'éternité?

CHAPITRE PREMIER

CONDITIONS FAVORABLES

I. — TORPEUR CÉRÉBRALE

En fait, cette extase dure d'ordinaire très peu. Ce n'est qu'un court, un très court vertige, une seconde d'absence qui peut passer inaperçue. Dans notre état normal nous sommes trop actifs pour nous absorber longtemps dans la contemplation d'un objet unique. Nos sens, toujours en éveil, nous apporteront bientôt de nouvelles impressions; l'idée à laquelle nous commencions à nous attarder disparaîtra, pour faire place à de nouvelles combinaisons mentales. Notre imagination est comme un kaléidoscope que l'on agiterait sans cesse. Pour parvenir à l'état contemplatif, il faudrait ralentir le mouvement de notre pensée, vivre moins fort et moins vite. Il faudrait ne pas être trop éveillé. Un peu de léthargie physique et mentale nous disposerait mieux à l'extase.

C'est ce que l'expérience nous montre en effet. Nous allons voir que nous sommes d'autant plus portés à l'admiration que nous nous trouvons dans un état déjà plus voisin de l'hypnose. Toutes les causes stimulantes sont défavorables à la contemplation. Toutes les causes déprimantes la favorisent.

Quand on se réveille à loisir, il est un moment où l'on se trouve comme en équilibre entre la veille et le sommeil; on sent que l'on n'aurait qu'à faire un léger effort pour écarter cette brume qui voile encore les idées, et sortir tout à fait de son rêve; mais on s'accorde encore quelques minutes de léthargie. Je ne connais pas d'état où notre activité physique

et mentale descende à un plus bas degré tout en nous laissant la parfaite conscience de notre existence personnelle. Notre corps est si bien engourdi que nous n'aurions pas la force de serrer un objet dans nos doigts ; notre pensée est si paresseuse que nous nous attarderons un quart d'heure à une ébauche de réflexion, sans même prendre la peine de l'achever. Dans cet état éminemment contemplatif, on considérera avec un intérêt inépuisable une frange des rideaux, un reflet brillant au cadre d'une glace, une fleur de la tapisserie; les bruits mêmes du dehors, l'appel des écoliers, le cri familier des marchandes de saison et de temps à autre le roulement d'une voiture seront, on peut le dire, de véritables objets de contemplation, tant on les écoute avec complaisance et béatitude.

Après une longue fièvre qui l'a laissé épuisé d'insomnie et de délire, un malade reprend conscience de lui-même. Il ouvre les yeux. La chambre est tiède et close. Les rideaux sont tirés. Un mince rayon de soleil va frapper le mur. Comme ces atomes de poussière dansent gaîment dans ce rayon! Qu'il fait bon se sentir vivre ! Ce sont des heures délicieuses passées en douces et lentes contemplations.

La simple fatigue physique peut produire pour quelque temps un effet de ce genre. Au début d'une excursion, on ne s'attarde guère à contempler le paysage. On marche, impatient d'arriver au but. On s'arrête enfin. Alors se produit une détente, à la fois physique et morale, qui prépare admirablement à la contemplation. Cet effet est surtout caractérisé quand la dépense de force a été grande, pourvu qu'elle ne soit pas allée jusqu'à l'épuisement. Il ne faut pas que l'organisme soit surmené, mais soulagé de ce besoin de mouvement qui le tourmentait d'abord, et pour ainsi dire apaisé. Tous les ascensionnistes connaissent cette extase particulière, l'extase des hauts lieux, cette heure idéale de vie purement contemplative que l'on ne croit pas acheter trop cher d'une journée de labeur.

Presque toutes les substances qui exaltent pour quelque temps l'activité cérébrale (haschisch, alcool, gaz anesthési-

ques), la laissent ensuite retomber au-dessous de son niveau normal. Après la période lyrique de l'ivresse vient une période de léthargie, où l'on se sent surtout porté à la contemplation. La fumée du tabac, qui est elle aussi un stupéfiant, calme et ralentit l'activité cérébrale au point de faire disparaître, même dans le désœuvrement absolu, le sentiment de l'ennui. Aussi est-elle un des adjuvants les plus usités de la contemplation esthétique. Devant les plus beaux spectacles de la nature, tout fumeur éprouvera un vague besoin de rouler une cigarette [1]. — « On m'apporte de chez Bing deux flacons de porcelaine de Chine, deux merveilles, écrivait Edmond de Goncourt. Je n'ai jamais senti plus vivement la privation de tabac. La première vue et le premier examen d'un bibelot dans la fumée d'un cigare ou d'une cigarette est la sensation par excellence d'un passionné d'art [2]. » — Un fumeur d'opium, un buveur de laudanum restera des heures le regard fixé sur l'objet le plus insignifiant du monde, dans l'attitude physique et intellectuelle de l'admiration. Edgar Poe a décrit d'une manière saisissante, dans *Bérénice*, cet étrange état d'esprit. « Mon mal grandissait rapidement, et, ses symptômes s'aggravant par un usage immodéré de l'opium, il prit finalement le caractère d'une monomanie d'une forme nouvelle et extraordinaire... Cette monomanie consistait dans une irritabilité morbide des facultés de l'esprit que la langue philosophique comprend dans le mot : facultés d'attention..... Réfléchir infatigablement de longues heures, l'attention rivée à quelque citation puérile sur la marge ou dans le texte d'un livre, — rester absorbé, la plus grande partie d'une journée d'été, dans une ombre bizarre s'allongeant obliquement sur la tapisserie ou sur le plancher, — m'oublier une nuit entière à surveiller la flamme droite d'une lampe ou les braises du foyer, — rêver des jours entiers sur le parfum d'une fleur, — répéter, d'une manière monotone, quelque mot vulgaire, jusqu'à ce que le son, à force d'être répété, cessât de

(1) Observation de Mme H. Gréville dans son roman *Marier sa fille*.
(2) *Journal des Goncourt*. Charpentier, 1892, t. VI, p. 198.

présenter à l'esprit une idée quelconque, — perdre tout sentiment de mouvement ou d'existence physique dans un repos absolu obstinément prolongé, — telles étaient quelques-unes des plus communes et des moins pernicieuses aberrations de mes facultés mentales [1]. » Cet état est bien connu sous une forme plus vulgaire et sous un nom plus énergique ; c'est tout simplement l'état d'*ahurissement*. Ainsi quand on se lève au petit jour après une mauvaise nuit : on considérera, avec une sorte de stupeur, la flamme de sa bougie, jusqu'à la voir double; ou bien, prenant en main un ustensile de toilette, on méditera profondément sur cet objet, sans songer à s'en servir. Toute la différence est que cette stupeur est pénible, tandis que l'état dont nous parlions tout à l'heure était accompagné de ce sentiment de béatitude, qui donne à la contemplation un caractère esthétique.

II. — BIEN-ÊTRE PHYSIQUE

Un des meilleurs calmants de notre activité, c'est le bien-être. Quand je suis bien comme je suis, pourquoi me donnerais-je la peine de changer ? Autant le malaise ou le besoin nous stimule, autant la béatitude physique nous engourdit. Toute perception de nature agréable prendra facilement la forme contemplative.

On nous l'accordera sans peine pour la vue et l'ouïe, qui sont les sens esthétiques par excellence et nous fournissent la matière ordinaire de nos contemplations. Quand je regarde un objet dont la couleur me plaît, il me semble que je pourrais ainsi le regarder toujours. Ce n'est pas que le plaisir visuel soit jamais très vif ; mais il est très pur et contente

(1) Pour plus de détails à ce sujet, voir : Baudelaire, *Les paradis artificiels;* Théophile Gautier, *Le club des haschischins;* Moreau (de Tours), *Du haschisch et de l'aliénation mentale*. On remarquera la singulière analogie de l'état mental du fumeur d'opium avec l'état de contemplation rêveuse auquel sont sujets les poètes (voir p. 48). « La pensée est un vin dont les rêveurs sont ivres », a dit quelque part V. Hugo. Cela est vrai. Le lyrisme est une sorte d'ivresse spontanée.

parfaitement. Mes yeux se sont fixés sur cet objet et s'y trouvant bien, y séjournent. Une simple couleur sans forme, sans expression, comme un peu de bleu de Prusse délayé au fond d'un godet, peut mettre en extase ; ce n'est qu'une sensation colorée dans laquelle on se complaît et que l'on voudrait prolonger indéfiniment. De même pour les sons très doux, très purs, comme la résonnance prolongée d'un accord frappé sur le piano, ou le son léger que l'on produit en soufflant sur les cordes d'une harpe.

Les perceptions olfactives peuvent-elles prendre un caractère contemplatif ? Seules les natures un peu grossières, insensibles aux délicates jouissances de l'odorat, songeront à le nier. Par leur nature légère, aérienne, et pour ainsi dire idéale, par les gracieuses images visuelles qui leur sont associées[1], les parfums méritent bien que nous leur accordions une valeur esthétique et que nous en fassions un objet de contemplation. « Respire dans cette brise l'herbe et la prairie en fleurs. Je reconnais l'émanation de chaque plante, je les sens passer l'une après l'autre dans l'air qui les emporte. Maintenant, c'est le thym sauvage de la colline ; tout à l'heure, c'étaient les narcisses du lac, et à présent, ce sont les géraniums du jardin. Comme les esprits de l'air doivent se réjouir à poursuivre ces parfums subtils et à s'y baigner[2]. »

P. Mantegazza[3] remarque qu'une femme, quand elle respire un parfum préféré, prend un air d'extase singulièrement sensuelle, et il insiste sur le caractère voluptueux de cette extase. J'insisterais plutôt sur le caractère extatique de cette jouissance. Au moment où nous nous sentons pénétrés d'une odeur suave, comme celle de l'encens, du lis ou de la rose, nous la contemplons vraiment en nous-mêmes, et nous nous perdons dans cette contemplation aussi bien que nous l'avons jamais fait dans une perception visuelle ou auditive.

(1) Cette association est telle que le parfum d'une fleur nous semble avoir un peu la coloration de cette fleur. N'y a-t-il pas des parfums bleu foncé, jaunes, lilas, verts? Ces expressions, fréquentes chez le poètes, répondent à une réelle fusion des sensations.

(2) George Sand. *Lélia*.

(3) *La physionomie*, p. 101.

Pour le goût, la preuve est plus difficile à faire. Pourtant il y a dans les perceptions du goût quelque chose de bien analogue à l'odeur, et qui doit produire un effet semblable : c'est l'arome. Peut-on dire que la jouissance du gourmet qui déguste un bon vin n'a rien de contemplatif? En savourant ce qu'on appelle si justement le *bouquet* de ce vin, n'admire-t-il pas l'harmonie de ces aromes délicats qui se font successivement sentir? Les saveurs mêmes, les saveurs proprement dites peuvent être un objet de contemplation. La Bruyère nous montre un amateur de prunes faisant à un visiteur les honneurs de son prunier : il cueille délicatement le fruit savoureux, il l'ouvre, vous en donne une moitié et prend l'autre. « Quelle chair, dit-il! Goûtez-vous cela? Cela est-il divin? » N'est-ce pas là de l'extase admirative? Dans une charmante conférence sur la physionomie, Gratiolet nous décrit les jouissances d'un petit chat qui boit son lait. « Donnez à un petit carnassier, à un petit chat, par exemple, quelque liquide savoureux et sucré; voyez-le s'avancer lentement et flairer avec attention; ses oreilles se dressent, ses yeux largement ouverts expriment le désir, sa langue impatiente, léchant les lèvres, caresse et déguste d'avance l'objet désiré. Il marche avec précaution, le cou tendu. Mais il s'est emparé du liquide embaumé ; ses lèvres le touchent, il le savoure ; l'objet n'est plus désiré, il est possédé ; le sentiment que cet objet éveille s'empare de l'organisme entier; le petit chat ferme alors les yeux, se considérant lui-même tout pénétré de plaisir. Il se ramasse sur lui-même, il fait le gros dos, il frémit voluptueusement, il semble envelopper de ses membres son corps, source de jouissances adorées, comme pour le mieux posséder; sa tête se retire doucement entre ses deux épaules, on sent qu'il cherche à oublier le monde, désormais indifférent pour lui; il s'est fait odeur, il s'est fait saveur, et il se renferme en lui-même avec une componction toute significative [1]. » N'est-ce pas, traits pour traits, une description de l'extase?

(1) *Revue scientifique*, 11 février 1865.

Descendons d'un degré encore. Arrivons à ces sensations sourdes, mal différenciées, qui correspondent à l'ensemble des impressions confuses que nous recevons du dehors, à l'état général de notre organisme, et qui ne se traduisent dans la conscience que par un vague sentiment de bien-être ou de malaise. Il semble bien qu'elles ne puissent nous fournir un objet de contemplation. Essayons pourtant de nous représenter l'état d'esprit du lazzarone qui se chauffe au soleil, adossé à un vieux mur; de l'enfant qui par une matinée d'hiver, enfoncé sous ses couvertures, ramassé sur lui-même, blotti au plus chaud de son corps, savoure la joie d'être encore au lit; du convalescent qui se sent revivre. « Je me souviendrai toujours, écrivait M. Guyau, de la sensation extraordinairement suave que me causa, dans l'ardeur d'une fièvre violente, le contact de la glace sur mon front. Pour rendre très faiblement l'impression ressentie, je ne puis que la comparer au plaisir qu'éprouve l'oreille en retrouvant l'accord parfait après une longue série de dissonances; mais cette simple sensation de fraîcheur était bien plus profonde, plus suave et en somme plus esthétique que l'accord passager de quelques notes chatouillant l'oreille : elle me faisait assister à une résurrection graduelle de toute l'harmonie intérieure; je sentais en moi une sorte d'apaisement physique et moral infiniment doux [1]. »

Nous voyons là un exemple significatif d'extase provoquée par le bien-être parfait, et dans laquelle le moi, absorbé en lui-même, prend son propre bien-être comme un objet de contemplation.

Nous n'avons considéré jusqu'ici que des sensations isolées. Dans la pratique, cet isolement est très rare. Le plus souvent, l'objet que nous considérons fait impression sur plusieurs de nos sens à la fois; ou bien, pendant que nous le percevons, nous recevons d'ailleurs des impressions diverses. En rétablissant ainsi les faits dans leur complexité normale, nous verrons la loi que nous venons de poser se

(1) *Problèmes de l'esthétique contemporaine*, ch. vi.

vérifier plus nettement encore. Pour admirer pleinement un objet, il faut que nous n'en recevions que des impressions agréables et même que toutes les sensations accidentelles qui se mêlent à notre contemplation soient de nature agréable. Quand, par fortune, toutes ces conditions seront réalisées de manière à nous mettre dans un état de parfaite béatitude physique, alors aussi notre contemplation prendra tous les caractères de l'extase véritable.

C'est ainsi que les beautés de la nature, beautés concrètes qui émeuvent tous nos sens à la fois, nous séduisent et nous captivent. Moins pures que les beautés de l'art, moins idéales, moins constantes, elles prennent quelquefois, par un heureux concours de circonstances, un charme incomparable. Leur puissance de séduction est d'autant plus grande que leur attrait est plus subtil et que nous en avons moins conscience. C'est par ce qu'elles ont d'immédiatement perceptible qu'elles attirent notre attention ; c'est par ce qu'elles ont de mystérieux, d'indéfinissable qu'elles la retiennent. En même temps qu'elles parlent tout haut à l'esprit, elles parlent tout bas aux sens ; et c'est dans ces impressions physiques, inconscientes ou du moins à peine perceptibles, que consiste ce *je ne sais quoi* que l'on finit toujours par invoquer, en désespoir de cause, quand on entreprend d'expliquer l'attrait des belles choses.

Les œuvres d'art elles-mêmes, pour être appréciées à leur juste valeur, demandent une certaine mise en scène, un certain confort matériel. M. Jourdain demandait sa robe de chambre pour mieux entendre la musique. Cela fait sourire. Pourtant! Le charme de la musique ne dépend-il pas beaucoup des conditions de bien-être dans lesquelles nous nous trouvons au moment de l'entendre? Par une belle nuit d'été, nous nous promenons au clair de lune. Nos yeux fatigués de la lumière vibrante du jour, brûlés de chaleur et de poussière, se plongent avec délice dans ces vagues clartés, dans ces ombres profondes et mystérieuses ; la brise nocturne apporte sa fraîcheur à nos poumons desséchés. Nous respirons enfin. Et ce bien-être physique nous dispose à

l'admiration. Qu'une voix lointaine chante dans la nuit ! Si rude que soit la voix, si simple que soit le chant, nous lui trouverons un charme pénétrant. « Il était près de minuit, un vent très doux faisait bruire, au bout de la rue, deux ou trois palmiers dont on voyait vaguement les éventails noirs se mouvoir sur le ciel violet constellé de diamants. La voie lactée passait au-dessus de nos têtes dans la longueur de la rue ; il en descendait comme une sorte de demi-clair de lune. Aouïmer joua de sa flûte, d'abord assez froidement, puis avec plus d'âme, et bientôt avec une passion sans égale. Je voyais seulement le balancement de son corps et de ses bras, et les mouvements de sa tête ; pendant une heure qu'il joua sans s'interrompre, tantôt plus fort, tantôt avec des sons si faibles qu'on eût cru que son souffle expirait, on n'entendit pas un bruit, pas une parole ; de temps en temps seulement, la voix languissante d'un chanteur, inspiré par de si doux airs, se mêlait en sourdine aux tendres roucoulements du roseau. L'heure était en effet si belle, la nuit si tranquille, un si calmant éclat descendait des étoiles, il y avait tant de bien-être à se sentir vivre et penser dans un tel accord de sensations et de rêves, que je ne me rappelle pas avoir été plus satisfait de ma vie, et que je trouvais, moi aussi, la musique de Aouïmer admirable[1]. »

Par contraste avec ce tableau, que l'on se représente maintenant une salle de concert ou de théâtre, le papillotement des becs de gaz, la foule entassée dans une atmosphère lourde, bientôt viciée. Que l'on se représente surtout les malheureux occupants du parterre et des galeries supérieures : aussi gênés pour voir que pour entendre, rentrant leurs coudes et leurs genoux, vraiment ils paient leur plaisir moral d'une véritable torture physique. A peine la toile baissée pour un entr'acte, ils se bousculent pour sortir ; ils courent respirer au dehors un peu d'air frais, comme le chauffeur d'un navire qui monte un instant sur le pont, puis se replonge dans sa fournaise. Dans ces conditions, ils par-

(1) Fromentin. *Un été dans le Sahara.*

viennent à admirer encore, mais ils y ont vraiment du mérite. On disait des discours de je ne sais quel orateur qu'ils sentaient l'huile. Pour bien des personnes, la musique doit avoir une vague odeur de gaz, de foule et de renfermé.

Il y aurait encore bien à dire, à ce point de vue, sur l'installation matérielle de nos musées. Ces toiles accrochées pêle-mêle aux murailles, qui tirent l'œil de tous côtés et détruisent par des voisinages fâcheux les plus délicates harmonies de couleur; ces grandes salles nues, ces parquets sonores où piétine la foule, tout cela est bien peu favorable à la contemplation. Cette gêne que nous ressentons sans peut-être en avoir conscience ne nous empêche pas de constater la beauté des œuvres exposées; mais elle nous empêche d'en jouir. Pour prendre vraiment plaisir à regarder une toile, il faut qu'on puisse la regarder à son aise; qu'elle soit isolée; qu'on puisse s'asseoir ou du moins s'accouder devant elle. De là la plus-value que prennent les tableaux placés sur la cimaise, ou les statues que l'on a mises à part dans une salle spéciale et entourées d'une certaine mise en scène. Je me figure un musée idéal où il n'y aurait que peu d'œuvres, mais exquises, bien détachées l'une de l'autre, bien mises en valeur; un Salon qui aurait l'air d'un salon et non d'un étalage de brocanteur : n'est-ce pas là qu'on pourrait trouver les impressions d'art les plus charmantes, les plus raffinées?

Voilà bien du sybaritisme, dira-t-on. Quand nous nous trouvons en présence de quelque œuvre vraiment forte et belle qui nous fait tressaillir, qui nous prend au cœur, qui nous transporte bien loin dans l'idéal et dans le rêve, tout le reste disparaît; et c'est justement le plus beau privilège de l'art, de nous faire oublier, par son attrait magique, toutes les mesquines préoccupations de la vie réelle.

Cela est vrai. Je ne voudrais pas que l'on regardât le confort matériel comme la condition première ou même comme une condition essentielle de la jouissance esthétique. Je constate cependant que notre plaisir est plus complet quand, par un hasard heureux, les conditions de bien-être et de mise en scène se trouvent réalisées, et que tout malaise même

inconscient nous rend plus exigeants en fait de beauté, plus rebelles aux enchantements de l'art. Les plus beaux vers gagnent à être imprimés en beaux caractères, les plus beaux tableaux à avoir un beau cadre. Edifiant ou non, c'est là un fait dont il faut tenir compte dans la pratique. En principe même, le sybarite n'avait pas tout à fait tort. Les plaisirs de luxe ne valent qu'à la condition d'être exquis. Est-ce vraiment la peine de me faire un lit de roses, si vous y laissez un seul pli?

III. — QUIÉTUDE MORALE

Tout remords qui nous empêcherait de nous laisser aller au plaisir actuel, toute préoccupation, toute inquiétude qui viendrait obséder notre esprit et lui imposer un effort de réflexion serait nuisible à la contemplation esthétique. Comment s'intéresserait-on aux objets que l'on a devant les yeux, quand on est inquiet du lendemain, quand l'esprit a besoin de combiner des plans, de prendre des résolutions? Peut-être est-ce pour cela que le soir est plus favorable que le matin à la contemplation. En lui-même le crépuscule n'a pas plus de charme que l'aurore; mais quand arrive le soir et que notre tâche du jour est terminée, notre esprit, délivré de tout souci, s'abandonne plus volontiers à sa libre rêverie : nous pouvons mieux nous oublier nous-mêmes pour nous tourner tout entiers vers les choses. — Les sentiments moraux d'un caractère agréable, tels que la satisfaction morale, la joie et surtout l'espérance, sont favorables au plus haut point à la contemplation. Si jamais vous avez éprouvé, à un degré intense, le sentiment du beau, c'était sans aucun doute dans un moment où vous vous sentiez heureux de vivre, où l'avenir s'ouvrait radieux devant vous ; alors les grands spectacles auxquels vous avez pu assister, prolongés des perspectives infinies que vous ouvrait votre imagination, vous ont donné comme la vision de l'infini. Le bonheur n'est-il pas déjà de la contemplation ? N'a-t-il pas ce caractère calme, solennel? ne nous apporte-

t-il pas ce sentiment d'éternité qui est le privilège et la marque distinctive de l'état d'extase?

Dans les romans, quand se prépare une scène d'amour, la nature ne manque presque jamais de se mettre en fête : les nuages s'écartent, le soleil fait descendre sur la terre ses plus doux rayons, les fleurs exhalent leurs parfums les plus suaves. Est-ce artifice littéraire? C'est aussi vérité d'observation. La beauté de la nature dispose les amants à s'aimer davantage, unis dans une commune vision, embellis l'un pour l'autre de tout le charme de l'heure présente. Et leur bonheur les dispose à trouver la nature plus belle. Leurs cœurs épanouis s'ouvrent à toutes les harmonies, à tous les rayons, à tous les parfums. Leur âme est comme une corde déjà vibrante dont la moindre impulsion entretient les vibrations; et tous les objets sur lesquels ils laissent errer leurs regards leur paraissent infiniment beaux, parce que cette contemplation est infiniment heureuse.

Les sentiments tristes peuvent cependant nous porter, eux aussi, à l'état contemplatif, à la condition de ne provoquer de notre part aucune réaction, d'être moins une secousse qu'un état d'âme accepté et dans lequel nous puissions jusqu'à un certain point nous complaire. Tel est le sentiment de la mélancolie. Loin d'exclure la contemplation, il en procède plutôt et contribue à l'entretenir. Seulement il la porte vers des objets spéciaux : la pluie qui tombe lourdement, les feuilles flétries qui tourbillonnent au vent d'automne, une musique triste à pleurer, la descente de la nuit, voilà ce qui nous plaît dans ces moments de vague tristesse. Tout ce qui est joyeux, brillant, nous blesserait comme une discordance. D'instinct nous recherchons les spectacles sombres et tristes, et nous leur trouvons un charme poétique particulier, qui tient à ce qu'ils sont en secrète harmonie avec notre état de conscience. Les grandes afflictions elles-mêmes, quand elles nous abattent complètement, nous peuvent amener à l'état contemplatif. Leurs crises sont d'ordinaire suivies d'une détente où nous pouvons trouver une sorte de bien-être. On a renoncé à tout espoir, on ne se révolte plus; descendu au

plus profond de sa douleur, on y trouve une sorte d'apaisement. Autant que le bonheur, le parfait désespoir a ses extases dans lesquelles se fige le regard et se perd la pensée.

Telles sont les dispositions générales dans lesquelles nous arriverons le plus facilement à l'état contemplatif. Il ne nous reste plus, pour clore cette analyse, qu'à montrer dans quelles dispositions particulières nous devons nous trouver à l'égard des objets qui s'offrent à notre contemplation.

Pour admirer vraiment les choses, il faut être disposé d'avance à les admirer. Le plus grand obstacle peut-être à la contemplation parfaite, ce qui nous empêche le plus de nous laisser aller au plaisir du beau, c'est cette habitude que nous avons de critiquer nos sentiments esthétiqnes. Presque jamais nous n'admirons simplement les choses : il faut que nous commentions notre admiration, que nous pesions le pour et le contre. A la rigueur, on se laissera naïvement aller à ses impressions devant les beautés de la nature, que l'on ne se sent pas tenu de critiquer; mais une œuvre d'art semble être avant tout matière à discussion. Voyez les visiteurs qui parcourent un musée ou un Salon ! Croyez-vous qu'ils viennent contempler de belles toiles? Non. Ils viennent faire de la critique d'art, dire leur fait aux artistes. Ils s'arrêtent un peu devant chaque tableau, le temps de se rendre compte du sujet, de constater les qualités et les défauts; puis ils donnent leur note et passent, comme s'ils s'intéressaient moins à l'œuvre même qu'au jugement qu'il faut en porter : c'est très beau, allons-nous-en! Pour admirer vraiment une œuvre, il faut la contempler sans défiance, sans réserve, sans arrière-pensée de critique, mais au contraire avec une prévention de bienveillance et d'amour, comme la mère regarde son enfant, comme l'artiste regarde lui-même son œuvre. Il est des personnes qui ont le culte de l'art, qui regardent la beauté comme chose sainte, et qui ne peuvent s'empêcher de prendre, en présence de tout chef-d'œuvre consacré, l'attitude morale de l'adoration. Ce n'est pas métaphoriquement, mais à la lettre que j'assimilerais en pareil cas le sentiment du beau à la piété, et la contemplation esthétique à l'extase religieuse. —

Vous souriez. Mais vous-même, dans vos beaux jours de jeunesse et d'enthousiasme, n'avez-vous pas eu, pour quelque artiste ou quelque poète, une vénération qui allait à l'idolâtrie, l'admirant jusque dans ses plus criants défauts? N'avez-vous jamais éprouvé, en pénétrant dans un musée, cette impression que l'on ressent quand on entre dans une église, et qui fait que les visiteurs les plus indifférents prennent malgré eux une attitude recueillie, marchent à pas mesurés et ne parlent plus qu'à voix basse, sentant autour d'eux une divinité présente ? Quand vous contempliez une belle statue, un magnifique tableau, si vous surpreniez sur le visage de quelque visiteur un sourire équivoque ou même une simple expression de curiosité vulgaire, n'en avez-vous pas été scandalisés comme d'une profanation? Au théâtre, quand la toile va se lever sur un drame longtemps attendu ; au concert, quand va commencer une grande œuvre symphonique, que le chef d'orchestre frappe sur son pupitre, et que soudain s'établit ce silence de la foule, plus pesant, plus profond, plus solennel encore que celui de la solitude, ne vous êtes-vous pas senti pâlir, le cœur serré par une étrange angoisse, comme si devant vous un mystère auguste allait s'accomplir? Si cela ne vous est jamais arrivé, vous pouvez avoir le goût le plus fin, le plus exercé, vous entendre aux questions d'art mieux que les artistes eux-mêmes, tout ce que vous voudrez : vous n'êtes qu'un profane. Ce que vous éprouvez en présence de la beauté, ce n'est qu'une admiration inquiète et soupçonneuse, toujours prête à se reprendre : vous ne connaissez pas l'extase du beau, réservée aux croyants de l'art.

CHAPITRE II

CAUSES DÉTERMINANTES, FASCINATION VISUELLE

Parmi les causes déterminantes de l'hypnose, la plus ordinaire sans contredit, celle à laquelle on pense tout d'abord quand on parle d'influence hypnotique, c'est la fascination visuelle.

I. — FASCINATION PAR L'ÉCLAT

Nos yeux ont besoin de voir. La privation de toute lumière leur est une gêne sensible. On sait combien est pénible, anxieux ce regard qui s'enfonce dans les ténèbres, cherchant à y distinguer quelque chose, égaré par ces vagues fantômes de clarté qui flottent dans la nuit la plus opaque. Que le jour se fasse, que les objets reparaissent, c'est une délivrance.

Non seulement il faut que nos yeux voient, mais il faut qu'ils se fixent. Sur une large surface de teinte uniforme, comme une plaine de neige, le ciel tout bleu, nous cherchons en vain pour notre vue un point d'appui : c'est un sentiment analogue à la peur des espaces vides, à l'agoraphobie. Nous ne savons que faire de notre regard, tant que nous ne l'avons pas accroché à quelque point lumineux ou saillant, à quelque objet qui fasse tache dans le champ visuel. Un point noir sur fond blanc attirera immédiatement notre attention. Un point lumineux sur fond noir la retiendra

mieux encore. D'instinct, notre regard se porte toujours vers la partie la plus brillante du champ visuel, attiré par la lumière indirectement perçue, allant la chercher à sa source. — Nous sommes au théâtre, ou dans une salle de bal. Voici que nous arrive de côté comme un rayon irisé. Nous tournons aussitôt les yeux. C'est un diamant qui scintille à l'oreille d'une femme, jette un dernier feu plus vif, s'éteint, se rallume. L'effet est produit. Maintenant il faudra que nous regardions cette femme.

L'éclat des couleurs produit les mêmes effets que la lumière. Dans une intéressante étude sur *Le sens de la vue chez Victor Hugo*[1], L. Mabilleau remarque que l'œil du poète était moins sensible à la couleur des choses que fasciné par l'éclat des choses colorées. C'est ce qui arrive pour chacun de nous, dès que la couleur dépasse un certain degré de saturation. A force d'être rouges, certaines fleurs (pivoines, tulipes, géraniums) ne semblent-elles pas incandescentes? « Telle teinte très foncée, disait Fromentin, peut être extraordinairement lumineuse ; telle autre très claire peut au contraire ne l'être pas du tout. Il n'y a pas un élève de l'école qui ne sache cela[2]. » J'en fis un jour l'expérience en regardant une orange tombée par hasard dans la neige. Cette orange semblait plus lumineuse encore que le fond sur lequel elle se détachait; c'était elle, et non pas la neige, qui éblouissait le regard; sur ce blanc intense qui eût dû l'assombrir, elle brillait comme un soleil.

Il y a des couleurs particulièrement voyantes. D'une statistique faite sur quelques ouvrages littéraires, G. Pouchet[3] conclut que le rouge attire l'œil plus fortement que toute autre nuance. Ainsi dans un livre de Guy de Maupassant, *Sur l'eau*, le rouge est mentionné vingt-trois fois, le bleu dix-sept, le vert six, le jaune cinq, le violet trois ; dans *Paul et Virginie*, nous trouvons onze fois le rouge, huit fois le vert, sept

(1) *Revue des Deux-Mondes*, 15 oct. 1890.
(2) *Les maîtres d'autrefois*. Plon, 1876, p. 345.
(3) *Revue scient.*, 13 oct. 1888.

fois le bleu. Dans ses *Etudes de la nature* (étude dixième), Bernardin de Saint-Pierre soutient que la couleur rouge est la plus belle au jugement de tous les peuples. Il faut aussi tenir compte des phénomènes de contraste. Toute couleur est voyante, quand elle est en dissonance avec son milieu. Dans la nature, où les tons sont d'ordinaire admirablement fondus et nuancés, les colorations artificielles qui sont le produit de l'industrie humaine frappent d'ordinaire le regard par leur brutale franchise et l'attirent tout en le choquant : ainsi une muraille badigeonnée à la chaux, des contrevents verts, une affiche bleue. Une après-midi d'hiver je traversais le jardin du Luxembourg ; le sol était blanc de neige, les arbres noirs; une brume de dégel d'un gris bleuâtre, étendue sur le tout comme un glacis transparent, fondait ces deux tons extrêmes en une harmonie délicieuse. Les passants eux-mêmes, obéissant à leur insu à cette loi de mimétisme qui nous fait assortir notre toilette aux couleurs dominantes de chaque saison, vêtus de noir ou de brun, circulaient dans les allées comme des ombres discrètes et un peu transies. Et voici qu'une modiste entra dans le jardin, portant au bras un grand carton vert. Dans cette grisaille charmante, ce ton vert était une discordance intolérable, une fausse note à grincer des dents. Tant que ce malencontreux carton traversa le jardin, je ne pus regarder que lui.

En considérant un certain nombre d'exemples, on arrivera à poser une sorte de loi : on s'assurera que les objets nous fascinent d'autant plus qu'ils sont plus éclatants et de plus petite dimension.

L'influence de la luminosité est facile à comprendre. Un objet plus lumineux sera perçu plus facilement par la vision indirecte; il attirera donc le regard de plus loin; si nos yeux viennent à le rencontrer par hasard, il nous forcera, si distraits que nous puissions être, à faire attention à lui; enfin la sensation qu'il nous donne étant plus intense, plus absorbante, nous amènera plus vite à cet état d'unité et de fixité mentale qui constitue l'hypnose.

Une restriction pourtant. Il ne faudrait pas que l'inten-

sité de la lumière ou la vivacité des couleurs fût poussée au point de blesser la vue ; car alors l'attraction qui nous porte vers l'objet se trouverait en conflit avec une répulsion non moins énergique. Quand nos yeux rencontrent l'arc d'une lampe électrique, brusquement ils s'arrêtent fascinés, mais aussitôt ils se détournent : une seconde de plus, et ils seraient aveuglés par cette lumière cruelle qui les transperce de ses rayons suraigus. Quand le soleil se couche sans être encore suffisamment voilé par les vapeurs de l'horizon, souvent nos yeux vont se poser à l'étourdie sur ce globe éblouissant; nous les en écartons d'un effort; ils y reviennent, entraînés par leur instinct, et bientôt nous voyons danser devant nous cinq ou six soleils verts qui marquent chacun une des positions prises par notre regard. Pour que nous soyons vraiment fascinés, il faudra donc que la lumière soit très vive sans être aveuglante. La fascination atteindra son maximum d'énergie quand la lumière atteindra son maximum d'intensité tolérable.

Nous avons dit, en second lieu, que pour nous mieux fasciner les objets lumineux devaient avoir de petites dimensions. Leur éclat fixera d'autant mieux le regard qu'il sera plus concentré.

Supposons plusieurs points également brillants disséminés au hasard dans le champ visuel. Notre regard, attiré par leur rayonnement oblique, ira de l'un à l'autre : ainsi, quand nous regardons une étoile dans le ciel, les étoiles voisines semblent se mettre à scintiller plus vivement et à cligner des yeux vers nous pour nous obliger à les regarder tour à tour[1]. Nos yeux, continuellement distraits, ne se fixent nulle part. Si deux points sont assez rapprochés pour que nous puissions apercevoir les deux à la fois, notre regard, après avoir oscillé de l'un à l'autre, tendra à se poser entre les deux. S'agit-il de plusieurs points formant par leur disposition une figure symétrique, il se placera dans l'axe ou le

(1) Observation de Xavier de Maistre. *Expédition nocturne autour de ma chambre*, ch. XIII.

centre de symétrie de la figure, surtout s'il y trouve un point de repère bien marqué qui assure sa fixation. Le cadre brillant des tableaux, loin de distraire notre œil en le portant vers les côtés de la toile, tend, par ses attractions qui se compensent et s'équilibrent, à le fixer au centre même. Mais plus ces attractions sont lointaines, plus elles sont faibles et laissent le regard flottant; de sorte que, dans tous les cas, l'œil sera d'autant mieux fixé que les divers points lumineux qui le sollicitent seront plus rapprochés les uns des autres.

Considérons encore un objet lumineux de dimensions assez grandes, la lune par exemple, quand elle brille toute ronde dans le ciel. Cette grande boule blanche ne peut manquer d'attirer le regard, mais elle ne le fixe pas; il s'y promène, distrait quelques secondes par les accidents de la surface; puis, quand sa curiosité est satisfaite, il s'en détourne. Plus petit sera l'objet, plus courtes seront les excursions que nous pourrons faire sur sa surface; jusqu'à ce que, réduit à n'être plus qu'un point lumineux, il fixe absolument le regard. Tel est l'effet d'une goutte de rosée à la pointe d'un brin d'herbe quand un rayon de soleil la frappe et la fait briller de toutes les couleurs du prisme. Elle s'illumine au point de se perdre dans son propre éclat; ce que nous voyons, ce n'est point une goutte d'eau qui brille, c'est une goutte de lumière, un point splendide qui s'épanouit en aigrette étincelante, une pure irradiation; et nous restons sous le charme, les yeux fixés sur ce point, n'osant bouger, de peur de faire disparaître, en changeant l'incidence de notre regard, la merveilleuse apparition.

Mais la chose au monde fascinante par excellence, ce sont les yeux eux-mêmes. Les magnétiseurs de profession le savent bien; les coquettes aussi. Physiquement, l'œil ne brille guère plus qu'un clou d'acier. Mais il a le regard, lumière immatérielle, rayonnement idéal qui le fait briller d'une étrange splendeur. Tantôt on y voit des lueurs sombres et comme un feu concentré; tantôt il en sort des rayons joyeux qui illuminent tout le visage; l'œil aimant a une

flamme caressante, enveloppante ; une *œillade* peut faire l'effet d'un éclat de soleil envoyé en pleine figure par un miroir ; on échange des regards de défi qui étincellent et se croisent comme des épées ; l'œil indigné lance des éclairs. Ce ne sont pas là de simples symboles, des façons de parler littéraires et métaphoriques. Non, ce sont des illusions formelles, absolues. Cette flamme, ces rayons, ces éclairs ont beau n'exister que dans notre imagination, nous les voyons positivement. Dans notre bizarre hallucination, nous transposons en phénomènes lumineux tous les sentiments que peut exprimer le regard, et nous les voyons sortir, comme une lumière réelle, de ce petit point brillant qui miroite au centre de l'œil. Quoi d'étonnant dès lors à ce que ce point soit chose si fascinante ?

Il est donc certains objets qui ont le pouvoir de retenir si bien notre attention que nous ne pouvons plus en détacher les yeux. Qu'ils flattent la vue par leur forme ou leurs couleurs, cela est possible. Mais ce seul attrait ne suffirait pas à expliquer la fixité de notre regard, la ténacité de notre attention. Il ne s'agit pas là, nous le sentons bien, d'une contemplation volontaire, prolongée à plaisir, mais d'un charme que nous subissons. Ce charme n'est autre chose qu'un vertige mental, aboutissant à une sorte de léthargie. Notre attention, arrêtée trop longtemps sur le même objet, devient machinale, vide de toute pensée ; nous ne sommes plus qu'un miroir où se reflète une lumière. D'ordinaire, il est vrai, nous ne laissons pas cette extase se prolonger. Sentant notre moi s'en aller, nous nous réveillons d'un brusque effort pour nous reprendre ; ou bien un accident extérieur nous tire à temps de notre contemplation. La montre s'était arrêtée, une secousse la remet en marche. Mais il n'y a pas à s'y méprendre : nous avons eu un commencement d'hypnose.

Voyons maintenant si ces faits n'auraient pas une certaine importance au point de vue esthétique.

Si l'on observait, à ce moment, notre physionomie, on reconnaîtrait qu'elle présente tous les caractères de la parfaite admiration. Est-ce vraiment une bien belle chose qu'une

goutte d'eau au soleil, qu'un diamant aux bougies? Je ne sais. Mais un fait indéniable, c'est que cela peut mettre en extase. Nous croyons admirer pour leur beauté ces petites choses qui brillent. Il serait plus juste de dire que nous les trouvons belles parce qu'elles nous mettent en état d'admiration. On a beaucoup discuté pour savoir si Platon avait dit, oui ou non, que le beau est la splendeur du vrai. Il ne l'a pas dit. J'aime pourtant cette définition, car de tout temps et en tout pays, beauté a été synonyme de splendeur.

Les animaux eux-mêmes sont sensibles à ce genre de beauté. On sait que beaucoup d'entre eux sont fascinés par la lumière. Les papillons de nuit et les cousins viennent voltiger autour des bougies allumées, de si près que souvent ils s'y brûlent les ailes. Les poissons s'approchent du fanal du pêcheur; dans certaines expériences d'éclairage électrique sous-marin, on en a vu des bandes se presser autour de l'appareil lumineux immergé. Les alouettes se font prendre au miroir. C'est par simple curiosité, dit-on, pour regarder cet objet surprenant. Pourquoi ne croirions-nous pas aussi bien que ces animaux vont à la lumière parce qu'ils aiment à la voir, autrement dit parce qu'ils la trouvent belle? Un certain nombre de faits tendent à prouver que leur curiosité pour les objets lumineux et scintillants a vraiment quelque chose d'esthétique. Certains oiseaux se plaisent à parer leurs nids de caillonx polis, de fragments de coquillages, de baies vivement colorées. Nos pies et nos corbeaux thésaurisent des objets brillants, des boutons métalliques, etc. Dans presque toutes les espèces d'oiseaux brillamment ornées, le mâle parade devant sa femelle, cherchant à la fasciner par le miroitement de ses plumes et sa perpétuelle agitation. Quand on parcourt une galerie d'histoire naturelle, cherchant le principe de goût qui peut avoir présidé à la décoration animale, on trouve que bien souvent elle est faite pour *tirer l'œil*. Dans quelques espèces on admirera sans doute une ornementation discrète, des couleurs disposées avec beaucoup de goût et d'harmonie. Mais aussi que de huppes, d'aigrettes, de zébrures, de bariolages et de clinquant! Il est assez singulier de constater, dans

cette ornementation, une sorte de prédilection pour les taches arrondies, disposées et ombrées de manière à ressembler à des yeux.

Montons d'un degré, arrivons à l'homme. Comme l'oiseau-mouche se jette sur une pierre précieuse, le sauvage se jettera sur un collier de verroterie. Pour s'embellir il se bariolera le corps de couleurs variées, se coiffera de plumes brillantes, s'ornera de colliers, de pendants d'oreilles, d'anneaux de nez, en un mot de tout ce qui peut le rendre plus étrange, plus éclatant, et mieux attirer sur lui les regards. Ne nous moquons pas trop de ces goûts! Les peuples civilisés sont-ils en cela bien différents des sauvages? C'est par le clinquant que l'on excite l'admiration des foules. Nous mettrons de l'or sur tout ce que nous voudrons orner magnifiquement, sur le dôme d'une chapelle, sur les roues d'un carrosse royal, sur la livrée d'un domestique, sur la couverture d'un livre. Dans bien des jardinets de banlieue, au milieu de la pelouse, vous verrez installée sur un piédestal, miroitante, étincelante, une grosse boule de verre.

Ce sont là des goûts bien primitifs sans doute; mais le moyen de commencer autrement? On ne fait d'abord attention qu'à ce qui frappe vivement les sens. Enfant, on admire les images violemment enluminées, les couleurs tapageuses; puis le goût, entraîné par son évolution naturelle, se porte vers d'autres objets, et devient de plus en plus subtil. Les sens, devenus plus délicats, apprécient des nuances de sensation de plus en plus fines. Dans cette période de raffinement et de sensualité esthétique, où nous sommes, toute impression trop forte choquerait nos yeux, d'autant plus que nous nous piquons de les avoir très impressionnables, comme il convient à de vrais artistes. Tandis qu'un verrier regarde et voit dans son four incandescent, un peintre se déclarera aveuglé par une touche de rouge un peu vive dans un tableau. Il ne nous faudra donc, pour obtenir les mêmes effets de fascination, qu'une stimulation lumineuse toujours décroissante en extension et en intensité. Ce qui nous paraît vulgaire en grand nous semblera charmant en petit : comparez par

exemple le paon à l'oiseau-mouche, un lophophore à une cétoine, une boule de verre à une perle, la lune à une étoile, la beauté d'un clavier de piano à celle de petites dents blanches entrevues dans un sourire. On laissera à la foule, tout en les admirant en secret, les feux d'artifices, les retraites aux flambeaux, les ballets inondés de lumière électrique, le spectacle des quais et des ponts qui s'illuminent le soir de fanaux multicolores; mais on se plaira à contempler la petite lueur verdâtre des vers luisants dans la prairie, un reflet de lune miroitant dans l'eau, un atome de poussière flottant dans un rayon de soleil. Pour prendre des formes de plus en plus subtiles, la fascination n'en continue pas moins à produire son effet; nous la subissons quel que soit notre degré de culture esthétique, et elle détermine nos jugements de goût avec d'autant plus de force que nous soupçonnons moins son action : c'est le propre de toutes les suggestions d'être d'autant plus efficaces qu'elles sont moins conscientes.

Nous arrivons ainsi des effets naturels, on pourrait dire des effets bruts de la fascination, à son emploi raffiné dans l'art. Nous allons voir comment les décorateurs et les peintres ont été amenés à y faire appel, d'instinct ou de parti pris, pour en obtenir un effet esthétique et nous mettre, devant leurs œuvres, en état d'admiration.

On sait quelle est la valeur décorative des vitraux de nos églises. On l'expliquerait très insuffisamment par la beauté propre des couleurs et l'audacieuse harmonie des combinaisons. Il n'y a pas là un simple plaisir des yeux, mais certainement une fascination visuelle. Le regard ne peut manquer de se porter sur ces splendides mosaïques, qui l'hypnotisent. — L'effet sera encore augmenté par le contraste : plus la nef sera sombre, froide et sévère, plus les chaudes et somptueuses couleurs des vitraux enchanteront la vue. Quand on entre dans la Sainte-Chapelle, qui est toute en vitraux, l'effet produit n'est nullement proportionné à la magnificence de la décoration; c'est que l'attention, sollicitée de tous les côtés à la fois, s'éparpille; l'œil n'étant attiré dans aucune direction déterminée, l'esprit ne reçoit aucune orientation. Au contraire, au fond

d'une nef obscure, une rosace multicolore sera comme une échappée vers la lumière, et notre pensée s'en ira avec notre regard dans cette direction. L'impression est surtout saisissante au premier moment, quand on entre dans l'église et que les yeux, aveuglés par le passage subit de la lumière à l'ombre, ne distinguent rien encore dans le vaste édifice ténébreux. — Je ne voudrais pourtant pas que les verrières fussent elles-mêmes trop lumineuses, car il ne s'agit pas d'éblouir, mais d'attirer le regard. J'aime surtout ces vieux vitraux mystiques, bleus et rouges, dont les couleurs profondes font plutôt l'effet de joyaux entrevus dans l'ombre que de vitres colorées. Beaucoup de vitraux modernes sont d'un effet médiocre parce qu'ils sont trop clairs, et surtout trop uniformément clairs. Je suis persuadé qu'on en augmenterait beaucoup la beauté en recherchant directement l'effet de fascination : pour cela, il faudrait les *centrer*, c'est-à-dire ménager la lumière, ne la faire éclater qu'en un point central de la composition, et l'assourdir vers les bords. Des vitraux ainsi dégradés auraient en outre l'avantage de se relier à l'édifice et de venir à leur plan : au lieu que dans la disposition actuelle ces grands panneaux lumineux, découpés comme à l'emporte-pièce, sortent du plan de la muraille, enlevant à l'édifice sa cohésion et son homogénéité.

Les figures étoilées, si usitées comme motifs de décoration dans le dessin ornemental, ont encore à un degré éminent le pouvoir d'attirer le regard. Elles le frappent tout d'abord par la netteté avec laquelle elles se détachent sur leur fond, et leur analogie avec le rayonnement d'un point lumineux ; elles l'amènent, par une pente naturelle, à se fixer sur leur centre, dont il n'a plus de raison pour se détacher. Quant à la symétrie, n'a-t-elle pas en elle-même, avec ses motifs périodiquement répétés qui enferment l'âme dans un cycle d'impressions semblables, quelque chose de monotone et de léthargique qui endort la pensée et nous porte à la contemplation oisive ? Sans doute, dans de telles figures, on pourrait découvrir des éléments réels de beauté : une ordonnance simple, régulière, facilement intelligible; une forme qui

donne l'impression de l'art parce qu'elle semble intentionnelle, alors même qu'elle est une production spontanée de la nature. Mais tout cela est bien vite constaté. A peine notre regard s'est-il posé sur ces figures qu'il pourrait s'en détourner : elles n'ont plus rien à lui apprendre. Pourquoi s'y attarde-t-il ? Il s'y attarde sans y penser, retenu par une fascination légère, par cette hypnose commençante qui tend à nous mettre, devant l'objet le plus insignifiant parfois, en état de pure contemplation.

Dans les tableaux, la fascination ne peut guère être obtenue par l'éclat matériel du coloris. Les tableaux les plus clairs n'ont qu'une luminosité très faible, celle d'une surface mate vue à l'ombre. Quant à la vivacité des tons, elle a ses limites imposées par le bon goût. Ce ne sont pas les tableaux des vrais coloristes qui sont les plus hauts en couleur, bien au contraire. Accrocher les yeux par des rouges flamboyants ou des violets invraisemblables, faire tapage pour ameuter la foule, ce sont procédés de charlatans; disons, si le peintre est de bonne foi, que c'est tout simplement l'enfance de l'art. Nous avons déjà signalé et nous retrouverons, plus évidente de page en page, cette loi qui porte les artistes à n'agir sur nos sens que d'une manière de plus en plus discrète, à mesure qu'ils prennent plus d'autorité sur notre imagination.

Mais, à défaut de l'éclat réel, le peintre peut donner aux objets dont il nous présente l'image une certaine luminosité apparente et relative en les faisant ressortir en clair sur un fond très sombre[1]. Tel est pour nos yeux l'attrait de la lumière qu'ils ne peuvent s'empêcher de la poursuivre, quand ils n'en verraient que l'ombre et le symbole.

Les lois que nous avons posées en traitant de la fascination par l'éclat trouvent encore ici leur application : plus la lumière intérieure du tableau sera vive et concentrée, plus elle attirera les regards. Parcourez maintenant une galerie de

(1) Voir pour plus de détails, au chapitre de la suggestion visuelle, la manière dont on rend en peinture les effets de lumière.

tableaux en les étudiant à ce point de vue, et vous serez frappé du nombre de toiles où cet effet est visiblement recherché, au point qu'on serait tenté d'en faire une règle de composition. Je n'irai pas jusque-là, car le peintre peut se proposer bien d'autres effets à produire. Mais une chose certaine, c'est que celui-là est un des plus saisissants, un des plus absorbants, devrais-je dire : les toiles où il est obtenu sont celles qui nous captivent le plus, à valeur artistique égale, et devant lesquelles nous resterons le plus longtemps en contemplation. Dans une toile d'une coloration sourde, une tache centrale, blanche ou jaune clair, ne manquerait pas d'attirer spécialement les yeux : regardez, presque toujours cette tache y sera. Quelquefois même, pour qu'il n'y ait pas de doute sur ses intentions, le peintre mettra franchement, au beau milieu d'une toile très obscure, un point très lumineux ; ce sera la lune qui se lève, le globe rouge du soleil dans le brouillard, un éclat de lumière sur une coupe de cristal. Dans un portrait, on disposera l'éclairage de manière à ce que l'un des yeux brille seul, attirant sur lui toute l'attention. Telle est *La Sorcière* de Franz Hals, au musée de Lille : penchée vers le spectateur, elle darde sur lui un regard moqueur et perçant. Les taches blanches du bonnet et du fichu sont si bien distribuées que, loin de distraire la vue, elles la ramènent fatalement vers leur centre de gravité, qui est juste le point lumineux de l'œil. Ainsi toute la lumière du tableau vient converger sur ce petit œil noir, brillant d'astuce : l'effet de fascination est extraordinaire.

Un autre artifice, plus délicat encore et non moins efficace, consiste à attirer notre attention sur un point donné de la toile en ne peignant avec netteté et en détail que les objets situés dans le voisinage immédiat de ce point. Quant aux autres, l'exécution en sera plus sommaire, plus conventionnelle à mesure qu'ils seront plus éloignés ; de la sorte nous serons avertis que ce n'est pas là qu'il faut regarder, et notre regard, après quelques excursions de droite et de gauche dans ces régions troubles, reviendra certainement au point de fixation voulu. En procédant ainsi, le peintre ne fait après

tout que reproduire matériellement l'apparence qu'ont les objets quand nous les regardons fixement. Fixez vos yeux sur un objet quelconque, cette lampe sur la table, ce vase sur la cheminée : il est probable que d'eux-mêmes ils se seront posés sur une saillie, sur un point lumineux de l'objet. Maintenant ayez soin de les tenir parfaitement immobiles, attachés à ce point, et cherchez à vous rendre compte de ce que vous percevez réellement. Vous serez étonné de voir comme cet objet ainsi regardé fait tableau et se compose heureusement. Eh bien, les tableaux dégradés comme nous l'avons dit ne sont que cette vision d'un objet regardé fixement, transportée *objectivement* sur la toile ; en attachant notre regard à un point très précis du tableau, en nous donnant immédiatement l'impression d'une fixation prolongée, ils nous amènent, plus vite qu'aucun autre, à l'état de fascination. Le seul inconvénient du procédé est de restreindre beaucoup la surface utilisable de la toile. Mais est-ce un résultat si fâcheux? Porter toute notre attention sur un seul objet, ne nous en montrer que ce que nous pouvons en voir d'un coup d'œil, n'est-ce pas le meilleur moyen d'obtenir cette unité d'impression nécessaire à toute œuvre d'art? Un tableau, c'est une vision fixée : il faut que l'œil fixe puisse l'embrasser tout entier.

Dans les vastes compositions d'un caractère décoratif, où doivent figurer un grand nombre de personnages, il est impossible qu'une partie du tableau accapare toute l'attention du spectateur. On devra donc renoncer à cette concentration absolue, à cette unité d'intuition qui est d'un effet si puissant dans les œuvres de dimension moyenne. Il sera bon pourtant que le regard n'erre pas à l'aventure sur toute la surface de la toile, mais qu'il soit conduit de préférence vers un point choisi d'où il puisse embrasser commodément l'ensemble de la composition. Cela peut se faire de bien des manières : par la convergence des lignes principales du tableau vers ce point; par une ordonnance symétrique, qui en pondérant les masses du tableau assure au regard du spectateur une position d'équilibre; par un groupement des

personnages, qui mette l'un d'eux en évidence. Par l'emploi combiné de ces divers moyens, Raphaël, dans son *Ecole d'Athènes*, a réussi à faire ressortir d'une manière étonnante la haute figure de Platon, qui, montrant du doigt le ciel, domine l'auguste assemblée des philosophes et des savants. Dans ses *Romains de la décadence*, Couture voulait que notre attention revînt toujours à cette femme, couchée dans une attitude si expressive de lassitude et de dégoût, qui est comme la moralité du tableau : pour cela il l'a placée au centre, avec sa robe blanche qui se détache en clair sur la tonalité jaunâtre de toute la toile. Dans l'*Entrée de Charles-Quint à Anvers*, de Mackart, non seulement le personnage principal se trouve placé à l'intersection des diagonales du tableau, mais encore, en y faisant attention, on reconnaîtra que la foule des figurants est justement disposée suivant ces deux diagonales, comme pour les mieux marquer. Ainsi, même dans des compositions très complexes où l'artiste aurait le droit de laisser notre attention se distraire, nous voyons qu'il fait ce qu'il peut pour la ramener de préférence vers une figure principale qui soit pour les regards comme un centre d'attraction.

II. — FASCINATION PAR OBSESSION MENTALE

Un objet quelconque peut devenir fascinant quand il occupe trop notre pensée.

Il suffit de se représenter une chose pour éprouver le besoin de la regarder. Pendant que vous lisez cette page, pensez à quelque objet qui soit sur votre table, par exemple à votre encrier. Peut-être l'avez-vous regardé déjà. Essayez de résister à la tentation. A partir de ce moment, voilà une obsession que vous vous êtes donnée. Vous vous sentirez mal à votre aise, jusqu'à ce que vous ayez lancé de ce côté un coup d'œil furtif.

Tout vertige mental qui constamment et malgré nous ramène notre pensée sur un même objet devra donc nous

donner un besoin constant et irrésistible de le contempler. Ainsi s'explique la fascination par le désir et l'amour. Nous aurons beau surveiller nos regards, d'eux-mêmes ils se porteront toujours vers l'objet qui excite notre convoitise. L'enfant ne peut s'empêcher de regarder la friandise dont il a envie. Si nous avons soif, la vue d'un verre d'eau fraîche fait briller nos yeux d'une véritable admiration : à ce moment il nous semblera que l'eau est la plus belle chose du monde. Appliquons cette remarque à l'attrait sexuel. On n'aura pas de peine à trouver les analogies. Le premier éveil du désir est un besoin irrésistible de regarder l'objet désiré ; cette contemplation prend alors un tel charme, que sur le moment nous ne croyons rien souhaiter au delà. Regardons-nous jamais une jolie femme du même œil que nous regarderions un beau tableau, un animal gracieux, la fleur la plus charmante ? A beauté égale, le sentiment n'est-il pas plus vif, l'attrait plus fort et d'un autre ordre ?

Cypris, sur la blancheur d'une écume qui fond,
Reposait mollement, nue et surnaturelle,
Ceinte du flamboîment des yeux fixés sur elle.

(V. Hugo, *Le Satyre.*)

C'est bien ainsi que la beauté parfaite, idéal de notre désir, attire nos regards. Au milieu d'une foule, une figure féminine vraiment belle, aperçue par hasard, fixera notre attention aussi brusquement que le ferait une vive lumière, et il nous sera aussi difficile d'en détacher les yeux. Dans un tableau si bien composé qu'il soit, si le peintre a placé par mégarde dans un coin de la toile une trop jolie figure, notre vue ira de ce côté, et il se produira un effet de fascination accidentelle qui détruira tout l'équilibre de la composition. — L'amour sous toutes ses formes produira le même effet. Un jeune homme et une jeune fille qui commencent naïvement à s'aimer ne peuvent s'empêcher de se regarder : à chaque instant leurs yeux se rencontrent, se détournent avec confusion, reviennent l'un vers l'autre. L'amant ne se lassera

pas de contempler la femme aimée. La mère restera en extase devant son enfant. C'est que l'objet aimé remplissant toute notre pensée, absorbant toute notre attention, exerce sur nous une fascination irrésistible, qui se convertit comme toujours en admiration.

Ce même vertige mental va nous expliquer un phénomène en apparence tout opposé, l'attrait de l'horrible. Nous sommes en présence d'un objet extraordinairement laid ou répugnant. Ce serait, à ce qu'il semble, une raison pour ne pas le regarder. Oui, si l'attention était un acte volontaire, réfléchi. Mais elle est plutôt un besoin de contempler l'objet qui s'impose à notre imagination. Celui-là nous attirera donc, justement parce qu'il est laid ou répugnant à un degré extraordinaire; et nous le contemplerons avec une curiosité intense, presque morbide, sans pouvoir nous rassasier du dégoût qu'il nous inspire. Brehm a observé que les singes, malgré leur peur instinctive des reptiles, ne pouvaient jamais, s'ils en voyaient un, s'empêcher de venir le regarder de près. « Je leur apportais souvent des serpents venimeux dans des boîtes de fer-blanc. Ils savaient, par expérience, que ces boîtes renfermaient leurs plus grands ennemis, et cependant ils ne résistaient jamais à la tentation d'ouvrir la porte des serpents; ils jouissaient pour ainsi dire de leur propre frayeur[1]. » A leur place, n'en ferions-nous pas autant? Ne subissons-nous pas de même l'attrait des spectacles effrayants? Je me rappelle avoir vu, enfant, une couleuvre qui se tordait convulsivement dans l'allée d'un jardin, à demi écrasée d'un coup de bêche. Ce spectacle me faisait horreur; mais cette horreur même me clouait sur place; je restais là, fasciné, suivant des yeux les ondulations douloureuses de ce corps meurtri, sentant passer dans mon propre corps des ondes de douleur. Que l'on pense encore aux exhibitions de monstruosités; à l'abîme sur lequel nous nous penchons jusqu'à manquer d'y tomber; à la cataracte qui nous donne l'horreur continue de l'engloutissement...

(1) *La vie des animaux*, p. 88.

Ici pourtant il semble que la loi que nous avions posée, cette loi en vertu de laquelle nous admirerions tout objet qui nous fascine, va se trouver en défaut. A tous ces objets qui nous répugnent, qui nous épouvantent, pouvons-nous trouver une beauté quelconque? Un tel vertige semble tout à fait invraisemblable. Bien des artistes pourtant y ont succombé, peintres, romanciers, poètes ; et je parle des plus grands. Comment expliquer autrement cette prédilection pour des objets qui dans la réalité nous inspireraient effroi ou dégoût? Le peintre nous montrera un cadavre étendu sur la dalle d'anatomie, un chien écrasé, un pied-bot faisant parade de sa difformité, un bœuf ouvert, accroché à l'étal d'un boucher. Le romancier se complaira dans la description des spectacles les plus répugnants : il nous fera descendre à l'égout sans nous faire grâce d'une immondice. Le poète nous fera toucher du doigt un crapaud écrasé sur la route, ou sonder du regard la plaie béante d'un porc égorgé. Et nous aussi, qui blâmons au nom du bon goût le choix de tels sujets, nous cédons au même vertige, puisque nous nous complaisons dans ces visions, et admirons malgré nous ces tableaux ultra-réalistes.

III. — FASCINATION PAR DISTRACTION

Dans les exemples que nous venons de citer, l'objet nous fascinait par excès d'intérêt, en retenant de force notre attention. Le même effet peut se produire dans des conditions inverses, quand notre pensée se retire de l'objet sur lequel nous avons tenu quelque temps les yeux fixés : c'est la fascination par distraction, qui est peut-être, à l'état normal, la plus fréquente de toutes.

Nous pourrons expliquer de cette manière la fascination particulière qu'exercent les objets animés d'un mouvement monotone et continu. Nous suivons d'abord ce mouvement avec curiosité, pour nous en rendre compte ; puis, dès qu'il n'a plus rien de nouveau à nous apprendre, notre

attention s'en retire; si nous continuons de le contempler, c'est machinalement et sans penser à rien; mais cette contemplation est d'autant plus absorbante qu'elle est plus machinale. « La mobilité des objets soutient notre intérêt, en amusant constamment notre regard. Nous prendrons plaisir à voir une banderole onduler à la pointe d'un mât, la fumée d'une cheminée d'usine s'en aller au vent en s'enroulant et se déroulant sans cesse, la neige tomber du ciel en points noirs, qui tout d'un coup deviennent blancs et voltigent de-ci de-là... Qui de nous ne s'est attardé, dans une sorte d'extase stupide, à contempler les ailes d'un moulin à vent, les remous d'une rivière, le tremblotement d'un bec de gaz ? On resterait des heures à considérer le jeu d'une machine à vapeur, la bielle qui s'allonge et se raccourcit, le volant qui tourne, la courroie qui passe et repasse devant nos yeux, continuellement. Il semble que notre regard, saisi dans l'engrenage, soit entraîné de force avec lui. Prenons maintenant nos exemples dans les spectacles de la nature qui ont une certaine valeur esthétique : un ruisseau qui court sur le gravier, la lune glissant au milieu des nuages, les rides légères qui froncent la surface d'un étang, les moires décevantes et mobiles d'un grand champ de blé vert qui ondule au vent. Est-il bien sûr que nous les admirions seulement pour leur beauté? Je serais plutôt disposé à croire que, s'ils retiennent si longtemps nos yeux, c'est par une sorte de vertige visuel qui produit sur notre cerveau un effet hypnotique[1]. »

Nous tomberons en extase devant un objet par cette seule raison que, pendant que nous le considérerons, nous serons partis pour quelque rêverie. L'homme qui réfléchit tient d'ordinaire ses yeux fixés sur un objet quelconque, le premier venu, si insignifiant qu'il soit, comme un grain de poussière sur sa manche, une mouche qui se promène sur un livre. C'est que, lorsque nous réfléchissons, toutes les hautes facultés

(1) P. Souriau. *Esthétique du mouvement*, p. 283. Alcan, 1889. Pour plus de détails à ce sujet, voir p. 253-257 et 278-283.

de l'intelligence sont absorbées dans l'effort de la recherche. Notre regard, abandonné à son instinct, se portera de lui-même sur quelque point brillant, et y restera stupidement attaché.

C'est à l'école, par une lourde après-midi de juillet. Voyez cet enfant qui semble si attentif. Que regarde-t-il avec tant de curiosité? Rien, une tache sur son livre, un rayon de soleil qui irise le bord de son encrier. En ce moment il rêve. Il fait l'école buissonnière, aussi absent de la classe que s'il courait les champs; et pendant cette absence intellectuelle, ses yeux, qu'il avait d'abord fixés machinalement sur ce point lumineux, continuent de le regarder, n'ayant pas été relevés de leur consigne. Un commencement de fascination visuelle l'a amené à cet état de rêverie; mais cette rêverie même, en rendant sa contemplation plus machinale, a augmenté l'effet de fascination et l'a enfoncé davantage dans l'hypnose.

Parfois, quand nous regardons attentivement un tableau, surtout un tableau d'un caractère poétique et qui prête à la rêverie, nous nous oublions sur un détail insignifiant de la toile, une figure de second plan, moins que cela, un coin de lèvre qui sourit, le lobe d'une oreille rose, une rugosité de la pâte qui accroche la lumière. Nous songeons au sujet du tableau, à des scènes analogues auxquelles nous avons assisté. Peu à peu, sous notre regard fixe, les figures se brouillent, se décolorent. Si l'on nous observait alors, on constaterait que nos yeux sont troubles, désaccommodés; nous regardons sans voir; nous sommes en extase.

Le développement des facultés imaginatives, l'habitude de la méditation doivent disposer à ce genre de fascination visuelle. Nous avons sur ce point un intéressant aveu de V. Hugo. « Une route s'était présentée, je l'avais acceptée au hasard et j'allais, je marchais dans la montagne sans trop savoir où j'étais. Peu à peu le paysage extérieur, que je regardais vaguement, avait développé en moi cet autre paysage intérieur que nous nommons la rêverie. J'avais l'œil tourné et ouvert au dedans de moi, et je ne voyais plus la nature, je voyais mon esprit. Je ne pourrais dire ce que je faisais dans

cet état auquel vous me savez sujet ; je me rappelle seulement d'une manière confuse que je suis resté quelques minutes arrêté devant un liseron dans lequel allait et venait une fourmi, et que dans ma rêverie ce spectacle se traduisait en cette pensée : Une fourmi dans un liseron. Le travail et le parfum. Deux grands mystères, deux grands conseils[1]. » On ne saurait trouver un exemple mieux caractérisé de fascination visuelle par distraction.

(1) *En voyage*, p. 187. Hetzel-Quantin, 1890.

CHAPITRE III

FASCINATION AUDITIVE

I. — BRUITS FASCINANTS ET OBSÉDANTS

Certains sons ont le privilège d'attirer d'eux-mêmes et comme malgré nous notre attention : ainsi le sifflement d'un bez de gaz dans une salle silencieuse, le bourdonnement d'une mouche aux vitres, le ruissellement d'un jet d'eau.

En cherchant un certain nombre d'exemples de bruits qui produisent sur moi cet effet, je leur ai trouvé à tous un caractère commun : c'est d'exiger, pour être bien perçus, un certain effort d'accommodation de l'appareil auditif. L'oreille, toujours sur le qui-vive et prête à nous signaler les bruits insolites qui peuvent se faire entendre, s'inquiète de ce son qu'elle distingue mal, et s'accommode d'elle-même à sa tonalité, en prend l'unisson pour nous le faire mieux percevoir. Les bruits nets et forts s'imposent ; nous n'avons pas besoin de les écouter pour les entendre. Mais, quand précisément un son ne peut être bien entendu qu'à la condition d'être écouté, nous faisons silence et prêtons l'oreille pour l'entendre distinctement. Eugène Fromentin, dans un récit de voyage, nous donne un bon exemple de cette fascination auditive allant jusqu'à l'obsession. « Le vent se maintenait au nord : il enfilait la gorge et semblait vouloir nous poursuivre. C'était un petit souffle aigu, persistant, qu'on entendait à peine, et cependant très incommode. Je me le rappelle surtout à cause des bruits singuliers qu'il faisait dans les canons vides de mon fusil ; on eût dit la sonnerie de deux

cloches tintant ensemble sur un mode plaintif et pas tout à fait à l'unisson. Le bruit était si léger qu'il me paraissait venir de fort loin, et si étrangement triste, que, pendant le reste de la journée, il m'importuna. Ce ne fut que le lendemain qu'en l'entendant se reproduire, je finis par en découvrir la cause[1]. » Il nous est facile de nous abstraire d'une conversation bruyante; mais si l'on chuchote, nous ne pourrons nous empêcher de prêter l'oreille. Un orateur habile se gardera d'élever trop la voix au début de son discours; c'est en parlant bas qu'il obligera ses auditeurs à l'écouter. Dans un morceau d'orchestre, un finale bruyant n'est bon qu'à donner congé à l'attention des auditeurs : ils cessent d'écouter dès que les instruments commencent à faire tapage; quand au contraire le morceau se termine par un decrescendo bien ménagé, où la sonorité des instruments s'abaisse peu à peu jusqu'à un murmure presque insaisissable, tous les auditeurs en suspens, l'oreille tendue, s'efforcent de suivre jusqu'au bout ce son qui va disparaître : l'attention arrive à son maximum au moment où il s'évanouit. L'effet est connu, et infaillible.

A sonorité égale, les sons plus aigus ou d'un timbre plus grêle se feront écouter plus que les autres ; pendant que notre oreille se tend pour les mieux percevoir, elle devient sourde à tous les autres bruits. Au milieu des rumeurs d'une foule, une petite voix perçante sera perçue plus distinctement qu'une voix tonnante et volumineuse; un sifflet de commandement couvre des bruits de tempête ou de bataille; les notes hautes du fifre se font entendre par-dessus un tutti d'orchestre; les sons harmoniques des instruments à cordes, les vibrations longitudinales d'un fil tendu, les notes un peu fêlées et énervantes de l'harmonica, le petit cri strident, suraigu des grillons dans les prés exercent sur l'oreille une fascination particulière. On sait que les animaux mélomanes, comme le lézard, le serpent, sont surtout charmés par un sifflement léger ou des sons de chalumeau.

(1) *Un été dans le Sahara*, p. 6.

Il est un cas où l'attention auditive atteint son maximum d'intensité au point de devenir sensible par elle-même : c'est le cas où elle se porte sur un son imminent, pressenti, attendu. Je prendrai comme exemple le cas où nous attendons une détonation : toute notre activité est en suspens; nous imaginons d'avance le choc, nous nous préparons à le supporter sans tressaillir, jusqu'à ce qu'enfin il se soit produit. On connaît encore cette attention involontaire, excessive, presque douloureuse avec laquelle nous épions le retour d'un bruit léger qui nous a éveillés la nuit ; c'est un état d'anxiété, de tension des nerfs d'autant plus épuisante que nous écoutons à vide. Tout bruit intermittent qui se reproduit à intervalles irréguliers provoque cet état pénible d'attente : ainsi le bruit d'une porte mal fermée que le vent fait battre, les jappements d'un roquet dans une maison voisine, un reniflement, une petite toux sèche, un tic quelconque accompagné d'un bruit qui agace. Il suffirait, pour ne plus l'entendre, de penser à autre chose ; mais nous ne pouvons nous en distraire ; malgré nous, quand il nous laisse tranquilles, nous nous torturons à l'écouter. L'attente est dans ce cas une véritable obsession.

C'est par ce phénomène d'attente que le rythme sonore s'empare de nous si complètement. Quand nous écoutons le bruit des vagues qui battent une falaise, nous ne nous contentons pas d'entendre chaque choc à mesure qu'il se produit; nous anticipons sur l'impression prochaine; après chaque secousse sonore, nous attendons la suivante, avec un besoin de la recevoir qui va croissant à mesure qu'elle devient plus imminente : aussi le retour périodique de ce bruit toujours attendu accapare-t-il toute notre attention.

On a beaucoup disserté sur les effets du rythme musical ou poétique. Dans presque toutes les analyses qu'on en a faites, on a beaucoup trop insisté sur le plaisir que nous y pouvons trouver. Sans doute tous nos mouvements tendent à prendre la forme rythmique, de sorte que la lecture d'une pièce de vers ou l'exécution d'un morceau de musique, en cadençant nos efforts, nous les rend moins pénibles et même agréables.

Sans doute encore le retour périodique des mêmes impressions sonores peut flatter l'oreille, économiser son attention, lui donner le plaisir de l'attente satisfaite. Mais c'est là un agrément médiocre, après tout, et dont on se blaserait bientôt : nous verrons même que très vite tout rythme sonore tend à devenir inconscient. Le rythme est moins un agrément qu'on nous procure qu'une puissance dont on dispose : il vaut surtout par son effet d'*entraînement*. A peine avons-nous commencé à lire une pièce de vers, que nous sommes pris dans son rythme : cadence intérieure du vers, qui fait succéder les syllabes faibles aux syllabes appuyées ; cadence plus lente de la rime, qui nous fait attendre en écho le retour du même son ; mouvement plus large encore de la stance, qui soulève à temps égaux tout un groupe de vers en une grande période : ainsi nous sommes poussés en avant par l'attente perpétuelle de l'impulsion sonore dont notre oreille exige le retour. Plus variés, plus souples, plus enlaçants s'il est possible, les rythmes musicaux s'emparent de nous plus complètement encore.

A l'obsession du rythme, la musique ajoute celle de l'harmonie. Ce n'est pas assez de dire qu'au cours d'un morceau notre oreille attend certaines notes, certains accords, et les voit arriver avec plaisir. On peut dire qu'elle les réclame, qu'elle ne peut s'en passer ; s'ils n'arrivaient pas au moment voulu, nous en ressentirions une gêne intolérable. Pour se rendre compte de ce que peut être cette obsession d'un son trop attendu, il est facile de se la donner expérimentalement. Que l'on récite un vers connu en s'arrêtant à l'avant-dernière syllabe :

Est-ce toi, chère Elise ? O jour trois fois heu...

Puis que l'on s'efforce de penser à autre chose. On aura beau distraire sa pensée, elle fera un sourd effort pour compléter le vers ; notre oreille attend cette syllabe *reux*, elle la réclame, et nous ne serons délivrés de cette obsession que lorsque nous la lui aurons fait entendre. Il en sera de même

pour une gamme que l'on chanterait en s'arrêtant à la note sensible, pour un morceau qui ne nous ramènerait pas à la tonique, pour une dissonance qui ne serait pas résolue. Un naturaliste, pour éprouver le goût musical des oiseaux chanteurs, avait seriné un air à une linote en s'arrêtant à l'avant-dernière note; l'oiseau semblait s'accommoder de cet air tronqué : l'effet produit sur l'oreille humaine était intolérable. « Un soir, dit-on, où quelques amis s'étaient réunis chez Mozart, l'un d'eux, peu d'instants avant de partir, posa machinalement les doigts sur le clavecin qui était ouvert, frappa doucement plusieurs accords qui s'enchaînaient, et, dérangé pour une raison quelconque, s'interrompit tout à coup et sortit, sans avoir donné de conclusion à sa phrase harmonique. Les amis de Mozart partirent l'un après l'autre, et comme il était tard, Mozart, une fois seul, se mit au lit. Mais ce fut en vain qu'il essaya de dormir ; il éprouvait un sentiment pénible de gêne et d'inquiétude indéfinissables qui le tenait éveillé, et depuis longtemps déjà il ne faisait que se tourner et se retourner, lorsque tout à coup et presque malgré lui, il bondit hors de son lit, alla droit à son clavecin et frappa l'accord oublié qui terminait pleinement la série interrompue. Il se recoucha et s'endormit immédiatement. Si cette histoire n'est pas authentique, elle n'en est pas moins d'une vraisemblance absolue [1]. » Quand en effet on voit un Mozart éprouver le besoin de toujours revenir, dans le dernier morceau de ses opéras, au ton de l'ouverture [2], quoi d'étonnant à ce qu'il éprouve le besoin irrésistible de compléter une série d'accords interrompue ? En reprenant les termes dans lesquels est contée cette anecdote, on sera frappé de voir comme cette obsession musicale ressemble aux obsessions créées par la suggestion hypnotique.

La fascination auditive peut enfin se produire, comme la fascination visuelle, par distraction. Quand notre esprit est absorbé par quelque réflexion ou quelque rêve, nous écou-

(1) Casimir Colomb. *La Musique*, Hachette, 1880, p. 303.
(2) V. Gevaert. *Histoire de la musique de l'antiquité*, t. I, p. 345.

terons, avec une attention machinale et puérile, un bruit insignifiant par lui-même, comme le chant d'une bouilloire, la trépidation d'un train, le ronflement lointain d'une machine à battre. Quand nous aurons ainsi écouté ce bruit pendant quelques secondes, il n'y aura pas de raison pour que cette contemplation ne se prolonge pas tant que le bruit restera perceptible ; il faudrait prendre conscience de ce vertige pour nous y soustraire; mais nous n'y pensons pas, notre esprit étant ailleurs.

II. — EFFET LÉTHARGIQUE DES SONS

Les sons doux, lents et monotones, quand nous nous oublions trop longtemps à les écouter, ont la propriété de nous plonger dans une sorte de léthargie cérébrale qui peut aboutir à l'hypnose.

Par cela même qu'ils absorbent notre attention, ils abaissent déjà notre activité intellectuelle au-dessous de son niveau normal. Que peuvent dire à notre esprit ces bruits dont nous avons signalé la vertu fascinante, le ruissellement d'un jet d'eau, le roulement du train qui nous emporte, le ronflement d'un poêle ? Insignifiants par eux-mêmes, ils nous retiennent pourtant par l'attente instinctive d'un achèvement qui n'arrive jamais, par leur incessante et monotone variation. Nous les écoutons sans savoir pourquoi, sans penser à rien, et notre intelligence s'engourdit dans cette contemplation oisive. Notre état de conscience se réduit à une suite de sensations sonores. Qu'arriverait-il alors si peu à peu les sons que nous écoutons se ralentissaient encore, si leur sonorité allait décroissant par degrés continus jusqu'à s'abaisser au-dessous du minimum perceptible? Ce qui arrive à l'enfant irrité ou souffrant que l'on calme par une chanson : d'abord il oublie son mal pour écouter cette voix qui le charme ; aux sensations pénibles qu'il éprouvait, on a substitué de simples sensations sonores qui peu à peu iront elles-mêmes en s'affaiblissant ; on ralentit le chant, on baisse la voix, et le petit être s'endort.

— Mais il n'est pas nécessaire, pour que cet effet se produise, que les sons qui ont absorbé notre attention aillent réellement en s'affaiblissant : il suffit que peu à peu notre attention s'en retire. C'est une loi générale de notre sensibilité, que toutes les impressions, auxquelles notre pensée ne s'applique pas d'une manière active, tendent à devenir inconscientes. Cela est plus vrai encore de l'ouïe que de tout autre sens. Dès qu'un bruit cesse de nous inquiéter, quand nous ne l'écoutons plus que d'une oreille distraite, l'impression sonore devient de moins en moins consciente, et bientôt nous cessons d'entendre. C'est ainsi que les sons monotones, après avoir d'abord absorbé notre attention, finissent par l'engourdir ; les sensations sonores auxquelles notre conscience se trouvait réduite décroissent, disparaissent ; et nous voilà dans la nuit.

Le bruit le plus net, le plus distinct, peut avoir la même influence hypnotique quand il revient périodiquement, comme le tic tac d'un métronome. Ces sons régulièrement rythmés s'imposent d'abord à notre oreille par leur caractère insolite ; nous les suivons pour en saisir la loi ; puis, quand ils n'ont plus rien à nous apprendre, notre attention se porte ailleurs ; cette perception, dans laquelle nous étions absorbés, devient inconsciente : nous sommes en léthargie. « J'ai remarqué constamment, écrit Grétry dans ses *Mémoires*[1], que ma pendule ne m'éveille la nuit que lorsqu'elle sonne un coup. J'entends souvent la demi-heure, et rarement plusieurs coups de suite ; c'est-à-dire que le premier coup m'éveille assez pour que je l'entende distinctement ; mais le second m'assoupit, et au troisième j'ai perdu la présence d'esprit. » Nous avons là un exemple typique de cette disparition progressive des sensations auditives qui rassurent l'esprit et engourdissent l'attention par leur répétition même.

Avec un peu plus d'attention, on reconnaîtra que la poésie et la musique peuvent nous mettre dans un état d'âme tout à fait analogue.

(1) *Mémoires ou essais sur la musique*, t. II, p. 121. Paris, de l'imprimerie de la République, an V.

Pour aller d'abord aux extrêmes, songeons à l'impression que produit une pièce de vers débitée d'une voix chantante et trop cadencée. Bientôt notre attention se détache des mots pour se porter tout entière sur le rythme, que nous suivons d'un mouvement involontaire et machinal ; ces sons, qui frappent périodiquement notre oreille, l'assoupissent peu à peu ; notre tête s'incline; c'est le sommeil qui vient. Mais cette même influence léthargique, tout rythme un peu régulier l'exerce à quelque degré sur notre esprit; tout poète s'en sert pour nous amener à cet état de demi-sommeil lucide, éminemment favorable à la contemplation esthétique. Le bercement du vers retient notre esprit sur les images suggérées, nous porte à les contempler longuement, nous les fait trouver plus belles en nous mettant dans une sorte d'extase dont nous leur attribuons le charme.

La poésie lyrique a trouvé sa forme nécessaire dans l'ode, c'est-à-dire dans le retour périodique de strophes parfaitement semblables de longueur et de mesure, et d'un rythme très accusé; il faut en effet que la pensée du lecteur soit ainsi balancée par un mouvement régulier et monotone pour prendre le caractère de la contemplation rêveuse et trouver plaisir à ce retour incessant, sous des formes variées, de la même idée ou du même sentiment. Et plus les rêveries auxquelles se laisse aller le poète seront de nature légère, inconsistante et musicale, plus il aura de tendance à marquer fortement le rythme de ses vers. Il est des pensées que l'on ne pourrait écrire en prose, ni même en vers libres. Je comprends l'antipathie qu'éprouvait Lamartine pour cette forme de vers; elle serre de trop près la pensée, elle ne la laisse pas flotter assez librement. Que l'on prenne une des *Méditations* et que l'on essaie de formuler exactement les idées qui s'y trouvent contenues : on sera étonné de leur ténuité. Comment peut-on écrire tant de vers avec si peu de matière ? Mais que l'on reprenne maintenant le poème ; que l'on s'abandonne de nouveau au mouvement des stances. On ne s'apercevra plus de ce qu'il y a de diffus dans cette rêverie; ou plutôt cette diffusion même en fera le charme, car elle

répondra exactement à l'état d'âme auquel nous amène le rythme poétique.

Il en est de même pour le rythme musical. Ici encore allons d'abord aux extrêmes. On sait l'effet de somnolence que peut produire accidentellement un morceau de musique d'un rythme trop monotone. Peu à peu, notre attention s'en détache; notre pensée se perd dans de vagues rêveries. Nous n'entendons plus que d'une manière indistincte le bruit des instruments. Des images dansantes passent devant nos yeux, et semblent se mouvoir en cadence au son d'un orchestre très lointain; enfin ces dernières impressions sonores deviennent elles-mêmes inconscientes; les sons cessent d'être perçus comme sons, et ne font plus que colorer de leur timbre les images visuelles dont la contemplation nous charme. Enfin, au dernier degré, ce sont de brusques détentes nerveuses, des apparitions lumineuses, des voix nettes et fortes qui nous interpellent brusquement : tout le cortège des hallucinations hypnagogiques. L'étrangeté de cet état nous réveille brusquement. C'était le vrai sommeil.

Le fait est suffisamment connu pour que nous n'insistions pas. Ce qu'il est plus intéressant de constater, c'est que souvent cet effet semble être recherché intentionnellement, et constituer, pour certaines personnes, pour certains peuples même, le plus grand attrait et comme la raison d'être de la musique.

Tel semble bien être le caractère de la musique africaine. On a pu en entendre un spécimen à l'une de nos dernières expositions, au café tunisien. L'orchestre se composait d'une sorte de grosse mandoline (*aoud*), d'un petit violon (*rebab*), d'un tambourin, et d'un tambour en terre cuite de forme demi-sphérique (*derbouka*). Un fin psychologue musical, M. Pillaut, en décrit ainsi l'effet : « La musique exécutée par ces quatre musiciens est naturellement de la musique dans le style arabe. Pour en apprécier le caractère, il est nécessaire de sortir des habitudes de nos oreilles européennes. Autant la musique des tziganes est alerte, brillante et variée de ton, autant celle-ci est traînante, monotone, nasillarde et

pauvre. L'*aoud* et le *rebab* jouent à l'unisson une mélodie presque toujours dans le ton mineur, dont le rythme monotone est marqué par le *tambourin* et la *derbouka*. Dans les morceaux chantés, chaque strophe est répétée par les deux instruments seuls. Le timbre nasillard de la voix des chanteurs et celui du rebab qui ne l'est pas moins, se renvoient les répons de ces singulières litanies avec une nonchalance et un dédain des nuances qui aboutiraient certainement à plonger les auditeurs dans un engourdissement complet si les allées et venues des garçons et du public ne les empêchaient de s'y laisser aller. Le chant assoupissant des cigales pendant les lourdes chaleurs de midi est le meilleur terme de comparaison qu'on puisse appliquer à cette singulière musique. » Tous les voyageurs qui l'ont entendue dans son milieu naturel insistent sur cette somnolence contemplative qu'elle vise évidemment à produire. « Pendant une heure, cette musique frissonne, compliquée et enfantine, sans motif reconnaissable, faite de dissonances subtiles, de quarts de ton, impossible à noter. Au bout de vingt minutes, on en découvre le charme étrange, triste et voluptueux. Cela est absorbant et monotone, comme ces arabesques dont on se perd à contempler l'enlacement complexe et infini, comme ces danses d'almées dont les orientaux peuvent suivre pendant une nuit les enroulements et les ondulations lentes. Cela ressemble à une ivresse d'opium ou de haschich et l'on demeurerait là pendant des heures, ensorcelé par la succession des chants et de la musique grêle [1]... » Cette influence léthargique se retrouvera, bien qu'atténuée, dans les litanies, dans les chansons de nourrice, dans les chants populaires, ordinairement plaintifs, monotones, et faits pour engourdir l'imagination. Certains airs de paysan, remarque Ch. Beauquier, « se développent lentement, sans mesure, comme au gré du chanteur qui s'arrête sur les sons et semble s'y endormir [2] ».

(1) André Chevrillon. *Dans l'Inde*, Hachette, 1891, p. 331.
(2) *Philosophie de la musique*, G. Baillière, 1886, p. 11.

Arrivons à la vraie musique, c'est-à-dire à la musique d'art. Dans un grand nombre de morceaux, berceuses, nocturnes, rêveries, nous trouverons ces mêmes procédés, employés d'une manière plus subtile encore pour nous amener à la léthargie contemplative ou à l'extase : ce seront des rythmes onduleux, monotones; des mouvements lents qui se ralentiront encore à la fin du morceau, des points d'orgue, des notes traînées qui donneront à l'oreille, bien qu'ils la tiennent en suspens quelques secondes à peine, la sensation d'un repos indéfiniment prolongé.

Souvent ce rôle sera dévolu à l'accompagnement. Une mélodie expressive se détachera sur un accompagnement d'un rythme monotone de parti pris, qui n'est pas fait pour être écouté en lui-même, mais pour engourdir la pensée pendant que nous écoutons le chant, notre véritable objet de contemplation. Je citerai comme exemple le début de la sonate en *ut dièze mineur* de Beethoven, vulgairement *clair de lune*. La formule du morceau est très simple, l'analyse n'en sera que plus instructive. On se rappelle ce chant grave, cette plainte solennelle, profonde. Il fallait nous préparer à l'entendre, nous mettre, pour en marquer le caractère, en humeur contemplative. De là ce motif ondulé qui monte et descend d'un mouvement uniforme depuis le commencement du morceau jusqu'à la fin; d'abord prélude, puis accompagnement; quelquefois étouffé par le chant, mais reparaissant dans les intervalles, comme ces bruits légers qui ne se font entendre que dans le silence de la nuit et en donnent si nettement la sensation. Donnez de l'expression à cet accompagnement ! Le chant restera bien beau dans sa lenteur solennelle; mais nous serons tentés de le presser un peu; nous ne l'écouterons plus avec le même recueillement; nous n'aurons plus, en l'entendant, cette impression caractéristique d'une voix entendue dans la nuit. En un mot, l'effet sera perdu.

Nous trouverons même dans certains morceaux un équivalent de ces bruits vagues de la nature, de ces voix confuses dont on connaît l'effet assoupissant. Que l'on se reporte, dans la *Damnation de Faust* de Berlioz, à la scène si belle

où le Tentateur, comme pris de pitié et d'amour pour l'homme qui s'est donné à lui, le convie au sommeil et lui ouvre le paradis de l'Illusion. Alors commence cette délicieuse *Valse des sylphes*, un des morceaux les plus populaires de la partition. C'est un gracieux motif de danse que les violons jouent pianissimo, en effleurant à peine les cordes. Au temps fort de chaque mesure, le chant retombe sur un pizzicato des altos et une note détachée de la clarinette, puis se relève avec quatre notes de harpe, vibrantes et légères, sur lesquelles il semble rebondir. Pendant ce temps les violoncelles et les contrebasses maintiennent une pédale grave. Supprimez cette pédale, le morceau perd tout son charme féerique. C'est que cette note profonde et continue nous dispose à la contemplation rêveuse ; elle nous transporte au fond des bois pleins de sourdes rumeurs, dans la clairière où les sylphes et les sylphides dansent, frappant du pied les brins d'herbe flexibles, au chant des grillons et des cigales.

Nous avons remarqué, en parlant de la poésie, que les plus belles odes lyriques, réduites en prose précise, donneraient bien peu de matière. Que serait-ce, si nous soumettions à pareille épreuve les plus belles symphonies ? Mais le rythme musical nous amène justement à un état d'inconscience dans lequel l'esprit se contente d'un minimum de pensée ; il nous plonge dans une léthargie intellectuelle où les rêveries les plus insaisissables suffisent pour nous occuper tout entiers.

III. — COMBINAISON DE LA FASCINATION VISUELLE AVEC L'HYPNOSE MUSICALE

Dans bien des cas enfin, les effets de la fascination auditive se combinent avec ceux de la fascination visuelle pour nous amener à l'hypnose. Il est très rare, en effet, que nous prêtions l'oreille à un bruit sans regarder l'objet dont il émane, ou à défaut de celui-là, pour faire quelque chose de nos yeux, un objet quelconque. De même quand nous contem-

plons un objet mobile, en même temps nous en écoutons le bruit. Ces perceptions accessoires sont comme un dérivatif à notre activité intellectuelle ; elles nous aident à parvenir à la contemplation pure, en absorbant l'excès d'attention qui ne trouverait pas à s'occuper suffisamment sur l'objet principal; parfois même, la distraction est si forte, que notre attention dévie et va se porter tout entière sur les perceptions accessoires. La fascination auditive se convertit en fascination visuelle ou réciproquement.

Cette influence hypnotique des sons vagues et monotones est évidemment pour beaucoup dans l'attrait qu'ont pour nous certains spectacles de la nature. Lorsque nous nous promenons aux champs par une belle journée dont la tiédeur nous porte déjà à la nonchalance, une rumeur confuse nous entoure et nous pénètre, faite du bourdonnement des insectes, du cri strident et répété des grillons dans la terre chaude, du sourd mugissement des bœufs. Pendant que nous écoutons ces bruits vagues d'une oreille distraite, nous contemplons la plaine qui s'étend devant nous à perte de vue; nous suivons du regard les beaux nuages d'été qui passent lentement dans le ciel bleu; et notre pensée s'en va comme eux à la dérive, perdue dans de vagues et flottantes rêveries.

La nature a sa musique lente et léthargique, qui donne à sa beauté un charme mystérieux : c'est dans la plaine la petite voix du vent qui siffle dans les buissons, le susurrement des épis froissés l'un contre l'autre qui se fond en une rumeur si douce ; c'est le grondement continu des torrents dans la montagne; ce sont les voix de la forêt, qui tantôt s'épandent, graves et solennelles comme des sons d'orgue sous la voûte d'une cathédrale, tantôt s'élèvent suppliantes et retombent avec l'accent profond d'une plainte qui n'a pas été entendue. Tous les arbres résonnent au vent avec leur timbre spécial ; les peupliers avec leur clapotis de feuillage qui sous les rafales devient un bruit d'écluse ; les pins avec leur rumeur lointaine, semblable au tonnerre assourdi des vagues déferlant sur la plage.

Dans ce concert naturel, c'est l'eau qui sans contredit joue

le premier rôle. On peut dire qu'elle est l'élément hypnotique par excellence. Elle a le scintillement qui fascine, l'agitation perpétuelle qui hébète, le clapotement qui étourdit. « S'il me fallait maintenant pénétrer dans un problème nouveau, écrivait George Sand, je manquerais certainement de lucidité. L'éclat, le bruit de la mer exercent sur moi une sorte d'*hypnotisme* qui ne porte point à la réflexion[1]. » Quand la vue des plus belles choses nous fatiguerait au bout de quelques minutes, nous resterons des heures à contempler cette surface mouvante sans jamais pouvoir en détacher les yeux : c'est le charme de l'eau en mouvement. Tous les poètes l'ont chanté ; de tout temps, c'est auprès des cascades et des ruisseaux, sur la rive des lacs, au bord des mers, qu'ils sont venus chercher l'inspiration. Mais nul ne l'a décrit avec plus d'attrait et de précision tout ensemble que J.-J. Rousseau, dans ses *Rêveries du promeneur solitaire :* « Quand le soir approchait, je descendais des cimes de l'île et j'allais volontiers m'asseoir au bord du lac, sur la grève, dans quelque asile caché ; là, le bruit des vagues et l'agitation de l'eau, fixant mes sens et chassant de mon âme toute autre agitation, la plongeaient dans une rêverie délicieuse, où la nuit me surprenait souvent sans que je m'en fusse aperçu. Le flux et le reflux de cette eau, son bruit continu, mais renflé par intervalles, frappant sans relâche mon oreille et mes yeux, suppléaient aux mouvements internes que la rêverie éteignait en moi, et suffisaient pour me faire sentir avec plaisir mon existence, sans prendre la peine de penser. De temps à autre naissait quelque faible et courte réflexion sur l'instabilité des choses de ce monde, dont la surface des eaux m'offrait l'image ; mais bientôt ces impressions légères s'effaçaient dans l'uniformité du mouvement continu qui me berçait, et qui, sans aucun concours actif de mon âme, ne laissait pas de m'attacher au point qu'appelé par l'heure et par le signal convenu, je ne pouvais m'arracher de là sans efforts... Tel est l'état où

(1) *Impressions et souvenirs*, Michel Lévy, 1873, p. 258.

je suis trouvé souvent à l'île Saint-Pierre, dans mes rêveries solitaires, soit couché dans mon bateau que je laissais dériver au gré de l'eau, soit assis sur les rives du lac agité, soit ailleurs, au bord d'une belle rivière ou d'un ruisseau murmurant sur le gravier. »

La musique proprement dite accompagne admirablement la contemplation visuelle. C'était à Luc-sur-Mer. Le petit Etienne A..., alors âgé de six ans, regardait la mer tout en écoutant l'orchestre du Casino. Le spectacle qu'il avait sous les yeux, ainsi accompagné du son des instruments, le ravissait au point qu'il en fut lui-même surpris, et qu'il demanda à ses parents : « Je voudrais savoir si c'est la musique qui est plus belle à cause de la mer, ou la mer qui est plus belle à cause de la musique. » L'enfant se rendait compte que ces deux impressions prenaient, par influence réciproque, un charme inattendu, et contribuaient en s'exaltant l'une l'autre à le mettre en extase. — Chacun a pu remarquer qu'un objet par lui-même agréable à voir, comme un bouquet de fleurs, une fraîche figure de jeune fille, prend une sorte de beauté magique et surnaturelle si nous le regardons machinalement en écoutant de la musique. Peut-être y a-t-il là un effet de sympathie nerveuse. On sait que sous l'influence d'une excitation quelconque, la sensibilité de tous nos sens se trouve momentanément exaltée[1]. Il se peut donc que les ondes sonores qui baignent ces fleurs en rendent vraiment les nuances plus fraîches et plus vives; qu'à chaque coup d'archet la beauté de cette jeune fille rayonne davantage et jette une sorte d'éclat. Mais dans le charme que nous subissons il y a certainement une fasci-

(1) Voir à ce sujet les observations de Ch. Féré (*Bulletin de la Société de biologie*, 24 juillet 1886, p. 389; — *Sensation et Mouvement*, 1887, p. 77) et de M. Urbanschitsch, de Vienne (*Revue scientifique*, 1887, t. II, p. 669). Selon M. Urbanschitsch, les sensations auditives augmentent la perception des couleurs et l'acuité visuelle : les couleurs d'un tableau paraissent d'autant plus vives que les sons sont plus élevés. Réciproquement, les excitations lumineuses ont une influence sur les sensations auditives ; le tic tac d'une montre est mieux entendu quand les yeux sont ouverts; le rouge, le vert donnent plus d'intensité aux sons ; le jaune, le bleu les affaiblissent.

nation visuelle, préparée et achevée par l'extase musicale.

La fascination visuelle combinée avec la fascination auditive est pour beaucoup dans le charme du ballet. Au son d'une musique monotone et carillonnante, parées en idoles barbares, des femmes se meuvent en cadence, tournant à menus pas sur elles-mêmes, faisant onduler leurs bras, de l'épaule aux phalanges, d'un geste lent et souple : l'attrait de cette danse javanaise n'est-il pas dans l'espèce de léthargie musicale à laquelle s'abandonne le spectateur, pendant que ses yeux se reposent sur ses formes féminines aux lignes mouvantes et onduleuses ? Quand avec des éléments aussi simples on peut obtenir un tel effet, quel parti ne pourrait-on pas tirer de nos ballets, si seulement on les faisait moins dansants et plus poétiques. Que de ressources on trouverait encore dans la fantasmagorie ! Car la fantasmagorie pourrait prendre place au rang des arts, et des plus suggestifs. Souvent, en écoutant de la musique, nous souhaiterions avoir des images devant les yeux pour trouver un objet de contemplation, mais des images légères, mobiles, presque immatérielles, n'ayant qu'une ombre de réalité, quelque chose comme la projection lumineuse des rêveries que le morceau nous suggère. Qui sait si un Wagner n'écrirait pas volontiers un opéra pour la lanterne magique ? A une musique de rêve, il ne faudrait, comme illustration, que des tableaux fantastiques et presque imaginaires.

CHAPITRE IV

LA PENTE DE L'HYPNOSE

Tout ce que nous avons dit de la contemplation esthétique, des conditions qui lui sont favorables et des conditions qui la déterminent nous explique déjà son attrait. Nous avons reconnu en effet qu'elle se produit dans des circonstances où nous ne trouvons, en nous-mêmes comme en dehors de nous, que des raisons d'être heureux. Elle est préparée par un état de béatitude physique et morale qu'elle nous permet de prolonger indéfiniment, en fixant pour ainsi dire notre état de conscience. Elle nous retient en présence d'objets toujours agréables à voir, parfois si beaux qu'ils dépassent nos rêves. Les troubles mêmes qui l'accompagnent, ces vertiges, ce sentiment de nous perdre dans l'infini du temps, tout cela a quelque chose d'étrange, de surnaturel, bien fait pour nous séduire. Il ne faut pas nous y tromper pourtant. Ces plaisirs conscients et positifs ne sont encore que chose superficielle. Ils s'ajoutent au plaisir de la contemplation pour en augmenter le charme; ils n'en sont pas l'essence même. Boit-on du vin pour sentir au gosier le goût du vin? Non, mais pour avoir l'ivresse. Fume-t-on du tabac pour le plaisir de souffler en l'air de jolis petits nuages bleus? Le fumeur peut s'y tromper, car c'est là le seul plaisir dont il ait bien conscience. Mais au fond ce qu'il savoure tout en fumant, c'est quelques minutes de léger étourdissement et d'insouciance rêveuse. Le fumeur de haschich, qui écoute chanter à sa fenêtre son rossignol prisonnier, trouve ce chant

bien beau et serait tenté de lui attribuer son extase. En réalité, s'il aime à s'entourer de chants d'oiseaux, c'est pour mieux goûter les délices du kief. Il en est de même dans la contemplation esthétique. Nous croyons jouir uniquement de la beauté des objets que nous contemplons. Sans doute les perceptions qu'ils nous donnent, grâce des formes, fraîcheur des colorations, harmonie des voix, bruit cadencé des vers, sont de nature fort agréable. Mais que vaudraient après tout ces plaisirs, si pour les goûter nous étions dans notre état normal? Ce qui nous plaît vraiment dans la contemplation esthétique, c'est l'état même de contemplation, c'est l'hypnose.

Mais enfin, pourquoi l'hypnose a-t-elle tant de charmes? Quel plaisir peut-on éprouver à perdre ainsi conscience de soi-même? — C'est à ceux qui goûtent ce plaisir de nous le dire. Consultons les philosophes et les poètes. Essayons surtout de nous ramener nous-mêmes en imagination à cet état purement contemplatif; descendons la pente de l'hypnose, degré par degré, de la léthargie à l'extase, de l'extase à l'inconscience absolue; et voyons les idées, les sentiments que nous serons le plus disposés à accueillir tant que nous serons dans cette attitude mentale. Il peut se faire, il est vraisemblable même que le charme de l'hypnose, inexplicable pour la pensée lucide et normale, ne se révèle qu'à la pensée suffisamment assoupie. L'ivresse a ses raisons que la raison ne peut comprendre.

Il est des heures d'irritation, d'énervement où le moindre effort de réflexion nous coûte, où nous voudrions ne plus penser à rien de la vie réelle, tout oublier, nous abandonner. Mais il ne suffit pas, pour écarter les idées obsédantes, de le vouloir. Le mouvement de la pensée ne s'arrête pas brusquement d'un effort. Nous ne pouvons que lui trouver des dérivatifs, comme une occupation machinale où elle finisse par s'engourdir, des rêveries où elle se perde, une contemplation qui l'absorbe. C'est ce que nous faisons d'instinct dans ces moments où nous éprouvons le besoin d'une complète détente cérébrale. Nous demandons à l'art et surtout à la

nature, qui s'empare mieux de tout notre être, des objets de contemplation qui nous apaisent et nous calment par sympathie. Nous nous réfugions dans ce que l'on appelle la solitude, c'est-à-dire dans la société des êtres élémentaires, dans l'intimité des choses.

La fraîcheur de leurs lits, l'ombre qui les couronne,
M'enchaînent tout le jour sur les bords des ruisseaux;
Comme un enfant bercé par un bruit monotone
Mon âme s'assoupit au murmure des eaux.

Ah! C'est là qu'entouré d'un rempart de verdure,
D'un horizon borné qui suffit à mes yeux,
J'aime à fixer mes pas, et seul dans la nature,
A n'entendre que l'onde, à ne voir que les cieux.

J'ai trop vu, trop senti, trop aimé dans ma vie;
Je viens chercher vivant le calme du Léthé;
Beaux lieux, soyez pour moi ces bords où l'on oublie!
L'oubli seul désormais est ma félicité.

Mon cœur est en repos, mon âme est en silence;
Le bruit lointain du monde expire en arrivant,
Comme un son éloigné qu'affaiblit la distance,
A l'oreille incertaine apporté par le vent.

(Lamartine.)

De cette léthargie on arrivera, par une pente naturelle, à l'inertie de l'extase. La pensée s'engourdissant de plus en plus et se complaisant dans cet engourdissement, finira par s'arrêter à une dernière idée, à une dernière perception dans laquelle elle se figera; et ce sera la béatitude dans le parfait repos.

« Que chacun examine ses pensées, a dit Pascal, il les trouvera toujours occupées au passé et à l'avenir. Nous ne pensons presque point au présent, et si nous y pensons, ce n'est que pour en prendre la lumière pour disposer de l'avenir. Le présent n'est jamais notre fin. Le passé et le présent sont nos moyens; le seul avenir est notre fin. Ainsi nous ne vivons jamais, mais nous espérons de vivre, et nous disposant toujours à être heureux, il est inévitable que nous ne le soyons

jamais. » — Oui, répondra J.-J. Rousseau. « Mais s'il est un état où l'âme trouve une assiette assez solide pour s'y reposer tout entière et rassembler là tout son être, sans avoir besoin de rappeler le passé, ni d'enjamber sur l'avenir, où le temps ne soit rien pour elle, où le présent dure toujours, sans néanmoins marquer sa durée et sans aucune trace de succession, sans aucun autre sentiment de privation ni de jouissance, de plaisir ni de peine, de désir ni de crainte que celui seul de notre existence, et que ce sentiment seul puisse la remplir tout entière ; tant que cet état dure, celui qui s'y trouve peut s'appeler heureux, non d'un bonheur imparfait, pauvre et relatif tel que celui qu'on trouve dans les plaisirs de la vie, mais d'un bonheur suffisant, parfait et plein qui ne laisse dans l'âme aucun vide qu'elle sente le besoin de remplir... De quoi jouit-on dans une pareille situation? De rien d'extérieur à soi, de rien sinon de soi-même et de sa propre existence; tant que cet état dure, on se suffit à soi-même, comme Dieu. Le sentiment de l'existence dépouillé de toute autre affection est par lui-même un sentiment précieux de contentement et de paix, qui suffirait seul pour rendre cette impression chère et douce à qui saurait écarter de soi toutes les impressions sensuelles et terrestres qui viennent sans cesse nous en distraire, et en troubler ici-bas la douceur [1]. »

Peut-être y a-t-il dans ces pages un écho de Plotin? A coup sûr le contemplateur parle ici le même langage que le mystique. « Si quelqu'un, dit Plotin [2], pouvait conserver le souvenir de ce qu'il était quand il se trouvait ainsi absorbé en Dieu, il aurait en lui-même une image fidèle de Dieu. Alors en effet il était lui-même un, il ne renfermait en lui aucune différence, ni par rapport à lui-même, ni par rapport aux autres êtres. Pendant qu'il était ainsi transporté dans la région céleste, rien n'agissait en lui, ni la colère, ni la concupiscence, ni la raison, ni même la pensée; bien plus, il n'était plus lui-même, s'il faut le dire, mais plongé dans le ravisse-

(1) *Les rêveries du promeneur solitaire*, cinquième promenade.
(2) *VIe Ennéade*, l. IX.

ment ou l'enthousiasme ; tranquille et solitaire avec Dieu, il jouissait d'un calme imperturbable ; renfermé dans sa propre essence, il n'inclinait d'aucun côté, il ne se tournait même pas vers lui-même, il était enfin dans une stabilité parfaite, il était en quelque sorte devenu la stabilité même. »

Dans cet état d'extase, je suis déjà bien près de l'inconscience. Sans effort, par la cessation même de tout effort, j'y descendrai. Quand en effet j'ai cessé de sentir, de penser, de vouloir, que reste-t-il de moi ? Le pur sentiment de l'existence ? Mais la simple existence ne se sent pas. Ce que l'on sent encore lorsque l'activité cérébrale est ainsi tombée à son minimum, c'est le jeu de la vie organique, le rythme de la respiration, le fourmillement des globules sanguins, la combustion sourde et lente de tout le corps. Que ces dernières sensations si diffuses, si vagues, viennent à me manquer, et je n'aurai plus rien qui puisse me faire prendre conscience de mon existence personnelle, je n'existerai plus pour moi, je ne serai plus moi. La tentation est grande, le vertige presque fatal. En fait, tous ceux qui ont pratiqué assidûment la vie contemplative ont fini par aspirer à l'inconscience absolue, à l'anéantissement du moi, à sa diffusion dans l'être impersonnel comme au suprême idéal, au souverain bien.

On attribue communément à la vie consciente une supériorité sur l'existence inconsciente ; pourquoi cela ? — C'est la nuit. Plus un passant dans les rues. Fatiguée du labeur du jour, la ville ouvrière s'est endormie. Ecoutez pourtant ! Ne dirait-on pas un bruit étouffé d'instruments, de violons jouant en sourdine ? Oui, là-bas, dans cette maison close d'où filtre de la lumière, on est en fête : une foule parée se presse sous la clarté des lustres ; les couples tournent, étourdis et souriants ; l'ivresse légère de la joie fait pétiller les yeux, tinter les rires :

C'est le bal éclatant qui tient toute la nuit
Quelques fous éveillés autour d'un peu de bruit.

Très beaux, très nobles, très heureux, ils dansent, tandis

qu'au dehors tout repose et que les étoiles scintillent doucement dans le ciel profond. Ce salon lumineux dans la ville ténébreuse, ce sont les êtres conscients dans la nature. Qui vaut le mieux, de ce petit monde éveillé ou du grand monde endormi ? Qui envierons-nous, de ceux qui veillent ou de ceux qui reposent?

La conscience est une sorte d'accident dans l'univers. Dans le monde inorganique, dans cette lourde masse de matière qui forme presque toute la réalité, nous n'en voyons aucune trace. On peut douter qu'aucun végétal la possède. Chez les animaux eux-mêmes, elle est exceptionnelle. Une infinité d'espèces vivent en perpétuelle léthargie. Si dans quelques-unes la conscience apparaît par intermittences, dans aucune elle n'est l'état normal. Elle suppose quelque excitation externe et interne qui tienne l'animal éveillé : privé de ces stimulants, il s'assoupit aussitôt. L'enfant nouveau-né dort tant qu'une impression douloureuse, souffrance ou besoin, ne le fait pas crier : le sommeil profond est son état naturel. Pourquoi en serait-il autrement de l'adulte? Voici un homme qui dort. Touchez-le du doigt : il frissonnera ou poussera un gémissement étouffé. Si le contact a été plus rude, il s'agitera, ouvrira les yeux, puis avec un soupir de soulagement, retombera dans sa léthargie. L'état de veille, c'est une insomnie prolongée, entretenue par la constante excitation de la lumière, du bruit, des préoccupations, du besoin. Par quelle étrange méprise est-on arrivé à croire que cette période d'anxiété et d'agitation valait mieux que l'autre? C'est là une illusion de la conscience qui, s'imaginant que toute réalité commence avec elle, doit naturellement considérer l'existence la plus consciente comme l'idéal suprême. Pour dissiper cette apparence, gardons-nous de réfléchir. Laissons notre pensée se calmer au contraire, s'assoupir : alors la vérité nous apparaîtra. L'agitation fiévreuse du jour et la sérénité de la nuit, — la stupeur du réveil, — le soulagement avec lequel on se rendort, — le sentiment de sécurité qui nous pénètre dans ces moments d'extase où notre âme se perd dans les choses, — la sympathie profonde, silencieuse que nous sentons dans la

nature quand nous revenons à elle, — l'attrait de toute contemplation prolongée jusqu'à l'inconscience, autant de révélations auxquelles il est impossible de se méprendre ; autant de sollicitations auxquelles nous ne pouvons résister. Notre place est là. Notre bien est là. Laissons se détendre toutes nos activités ! Reposons-nous de cette trépidation cérébrale que l'on appelle la pensée, de cette fièvre étrange que l'on appelle la vie ! Par l'ivresse, par la contemplation, par l'hypnose, rentrons dans l'inconscient !

Non, debout ! Il est temps de nous réveiller. A nous laisser aller davantage à ces idées troublantes, que l'hypnose même suggère et rend acceptables, nous finirions par y perdre quelque chose de notre énergie. Celui qui est plongé dans l'extase a la conviction de se trouver dans un état divin. C'est le propre de toutes les ivresses de se croire sublimes. Mais que peut-on trouver de si noble à cet état de stupeur, même quand on y tomberait en présence des plus belles choses du monde ? Pourquoi le jugerions-nous supérieur au bien-être du lézard qui se chauffe sur sa pierre ou du mollusque attaché à sa roche dans l'eau tiède de la mer ? La conscience de soi est un effort sans doute ; mais cet effort fait ma dignité, car c'est par lui que je suis homme. — Je ne veux pas la dignité, dira-t-on, je veux la béatitude. — La vie contemplative tient-elle si bien les promesses de bonheur qu'elle nous fait d'abord ? En nous déshabituant de l'action, en nous rendant indolents et rêveurs, elle tarit en nous la véritable source de la joie, le désir. Au premier moment, on en éprouve comme un soulagement : le désir nous a si souvent trompés ! Puis on ne sait plus que faire de soi-même. Alors apparaît l'ennui, remords inconscient de la paresse, mais remords stérile qui achève de la décourager. On se sent désœuvré, inutile, égoïste, et l'on continue à vivre en se demandant : à quoi bon ? A quoi bon en effet, si l'on n'a pas de tâche à remplir, pas de devoirs qui soutiennent, si l'on n'agit pas, si l'on ne vit pas en homme ?

Sachons résister à ce vertige. Certes nous avons droit dans la vie à un peu de loisir. Le tout est de n'en pas trop prendre.

C'est une chose permise et charmante que de contempler le long ruissellement des blés sur les collines, ou l'ombre pourprée des nuages qui passe lentement sur les lacs bleus.

Je passerai l'été dans l'herbe, sur le dos,
La nuque dans les mains, les paupières mi-closes,
Sans mêler un soupir à l'haleine des roses,
Ni troubler le sommeil léger des clairs échos.

Sans peur je livrerai mon sang, ma chair, mes os,
Mon être, au cours de l'heure et des métamorphoses,
Calme, et laissant la foule innombrable des causes
Dans l'ordre universel assurer mon repos.

Sous le pavillon d'or que le soleil déploie,
Mes yeux boiront l'éther, dont l'immuable joie
Filtrera dans mon âme au travers de mes cils,

Et je dirai, songeant aux hommes : « Que font-ils? »
Et le ressouvenir des amours et des haines
Me bercera, pareil au bruit des mers lointaines.

(SULLY-PRUDHOMME, *Sieste.*)

Qui n'a fait de semblables rêves? Mais ce n'est pas la vie, cela. Ce n'est que le repos du dimanche.

Si délicieux que soit le repos dans la contemplation, l'art a mieux à nous donner, sa fonction est plus haute. Croit-on que tant et de si puissants génies se seraient consumés en un labeur continu, brisés en un effort surhumain pour nous procurer quelques minutes de délassement passif, que nous trouverions à moins de frais devant un ruisseau qui coule ou un roseau agité par le vent? Est-ce là l'impression que nous avons retirée de leurs œuvres les plus belles? Non. Elles ont fait passer devant nos yeux des visions idéales ; elles ont enchanté notre imagination et notre cœur. Voilà quel était le but. L'hypnose est un simple moyen et non une fin. L'art n'y a recours que pour mieux s'emparer de notre âme, pour retenir notre pensée sur les images qu'il nous suggère. Ce que nous devons lui demander, ce n'est pas le sommeil, c'est le rêve.

DEUXIÈME PARTIE

LA SUGGESTION

RAPPORTS DE L'HYPNOSE A LA SUGGESTION

A la vitrine d'un magasin, au milieu de gravures banales, vous apercevez une eau-forte qui aussitôt s'impose à votre attention par un effet de silhouettes noires se détachant en vigueur sur un fond clair. Vous vous approchez : c'est l'*Angelus* de Millet. Vous contemplez longuement cette estampe. Peu à peu, sous votre regard fixe, elle semble se transfigurer. Ces deux paysans en prière prennent un relief de figures réelles; vous voyez leurs mains se joindre, leur tête s'incliner; devant vous la plaine se creuse, le ciel s'empourpre des feux du soleil couchant. L'*Angelus!* Que de souvenirs d'enfance dans ce simple mot! Que de charme dans cet appel hésitant, timide, qui nous convie à la prière, et que nous écoutons avec recueillement alors même que nous n'y répondons plus! Et votre pensée s'égare dans ces rêveries. Vous n'êtes plus dans la rue, devant une vitrine. Vous n'entendez plus le roulement des voitures sur le pavé, le piétinement de la foule. Vous êtes aux champs, prêtant l'oreille au son d'une cloche lointaine qui tinte, qui tinte encore dans l'air calme du soir. Brusquement un passant vous heurte. Le charme est rompu, vous n'avez plus devant les yeux qu'une feuille de papier blanc, tachée de noir. Cette plaine profonde, ce ciel de pourpre, ce tintement de cloche, tout cela n'existait que dans votre imagination.

Nous sommes au concert. Les instruments finissent de s'accorder. La symphonie commence. Pendant quelque temps encore, notre attention inquiète va de la salle à l'orchestre, se fixe un instant sur des bruits de couloir et de portes qui battent, revient à la musique ; nous nous demandons quel est le sens de ce morceau, quelle allure il va prendre. Mais peu à peu, sous l'influence calmante du rythme qui nous berce et de la mélodie qui nous charme, notre pensée se détend ; nous nous laissons aller à la pure contemplation musicale. A partir de ce moment, la réalité n'existe plus pour nous. Où sommes-nous ? Dans le monde immatériel et presque imaginaire des sons. Parfois arrivent jusqu'à nous des bruits autrefois entendus, un chant d'orgue, une sonnerie de cors, un grondement d'orage, crescendo menaçant que termine le sublime coup de cimbales du tonnerre ; un instant notre rêverie prend une netteté d'hallucination, puis ces images s'effacent. Il nous semble que nous avons perdu pied, que nous flottons dans l'espace vide ; à côté de nous passent des sonorités lugubres, des voix tristes qui nous déchirent le cœur ; puis d'autres plus hautes qui chantent l'espérance et l'amour ; voix étranges, qui parlent sans paroles, mais dont nous reconnaissons le timbre et comprenons l'accent. Nous en prenons l'unisson, nous chantons avec elles, nous ne sommes plus nous-mêmes qu'une voix qui chante. Joue-t-on encore ? Je ne sais plus. Je rêve peut-être... Soudain des applaudissements éclatent. Pourquoi faut-il qu'on nous tire si brutalement de notre songe ? C'est avec une sorte de stupeur que nous revenons à la réalité, la tête lourde et pleine de rêverie.

Essayons enfin de retrouver par le souvenir l'état de rêverie auquel peut nous amener le rythme poétique, quand nous nous abandonnons à son influence. Etonnante fantasmagorie ! C'est bien le spectacle dans un fauteuil. L'obscurité s'est faite dans la salle et l'attente du mystère, excitant mon imagination, me dispose à voir sur la toile blanche les images qui n'y sont pas encore projetées. Que va-t-on représenter ? C'est par exemple *Le crépuscule*. Le spectacle commence. Je vois un étang qui frissonne au vent du soir ; une

forêt profonde ; et voici qu'à travers les rameaux sombres apparaît une étoile qui monte et s'épanouit, rayonnante, splendide dans le ciel. Et les tableaux se succèdent, entrevus comme dans une vague lueur, se fondant l'un dans l'autre, pendant qu'un orchestre invisible accompagne ces visions. La musique est lente, monotone, étrange ; c'est un bruissement, un chuchotement léger des instruments, une suite de sons qui paraîtraient à peine musicaux s'ils n'étaient rythmés par une sourde timbale. Mais chaque phrase finit par un accord plus fortement appuyé, qui tantôt se prolonge en vibrations décroissantes, tantôt s'étouffe brusquement; et toujours, sur cet accord, l'image se colore davantage, devient plus nette, comme si la flamme qui la produit montait à chaque secousse sonore en jetant un éclat plus vif. Que ces visions sont douces! Comme cette musique lente nous berce ! Dormez, nous dit-elle, rêvez ! D'instant en instant, nous nous enfonçons davantage dans l'hypnose. Nous n'imaginons plus : nous voyons, nous entendons, nous sentons; nous aspirons avec délices cet air de la nuit, des belles nuits d'été, cet air pur dont la fraîcheur semble descendre du ciel avec la lueur des étoiles.

La forme d'un toit noir dessine une chaumière;
On entend dans les prés le pas lourd du faucheur;
L'étoile aux cieux, ainsi qu'une fleur de lumière,
Ouvre et fait rayonner sa splendide fraîcheur...

La pièce est finie. Ces images de lanterne magique s'évanouissent. Je me retrouve assis dans mon fauteuil, un livre en main; et ce sont ces petits caractères noirs sur cette page blanche qui m'ont ainsi halluciné : je lisais les *Contemplations*.

Voici des faits nouveaux, bien différents de ceux que nous avons étudiés dans la première partie de cet ouvrage. Nous avons vu comment l'art nous conduisait à l'hypnose. Nous voyons comment il profite de cet assoupissement des facultés dirigeantes de l'âme pour s'emparer de notre imagination et de notre cœur.

Presque tous les phénomènes de suggestion peuvent se produire à l'état normal. Vous marchez dans la rue; quelqu'un, derrière vous, siffle entre ses dents un air d'opéra; vous n'y faites pas attention, mais, sans en avoir conscience, vous entendez; et voici que vous-même vous commencez à fredonner cet air. Si l'on vous demandait pourquoi vous le faites, vous répondriez que vous ne savez pas, que c'est une idée qui vous est venue. Vous entendez crier : gare ! Aussitôt vous tressaillez, vous faites un saut de côté : l'image d'une voiture qui approche, d'une poutre qui va vous choquer, d'un cheval emporté s'est offerte brusquement à vous, avec la netteté d'une hallucination. On vous regarde d'un air de compassion en vous disant : « Vous pleurez ? — Moi, du tout. — Si, vous pleurez ! » Les larmes vous viennent aux yeux. L'état d'hypnose n'est donc pas absolument indispensable à la suggestion. Il est certain cependant que les effets normaux de la suggestion artistique seront bien mieux caractérisés quand nous aurons été réduits au préalable à un état voisin de l'hypnose véritable. « L'objet de l'art, a-t-on dit, est d'endormir les puissances actives ou plutôt résistantes de notre personnalité, et de nous amener ainsi à un état de docilité parfaite où nous réalisons l'idée qu'on nous suggère, où nous sympathisons avec le sentiment exprimé[1]. » Si ce n'est vraiment son objet, à coup sûr ce pourrait être son procédé le plus puissant.

Quelles sont en effet les conditions requises pour qu'une telle suggestion soit aussi efficace que possible ? Il faut que

(1) Henri Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Alcan, 1889, p. 11. Voir aussi les deux pages qui suivent. — Je ne crois pas que la question de priorité ait grande importance en matière philosophique. Les idées arrivent à leur heure, quand elles ont été suffisamment préparées, et se présentent presque toujours à plusieurs esprits à la fois. Je ferai remarquer toutefois que j'ai fait à la faculté des lettres de Lille, sur l'*Hypnotisme et la suggestion dans l'art*, un cours public de douze leçons, commencé en décembre 1888, dont le présent livre est le développement. On voit que M. Bergson et moi nous sommes arrivés d'une manière indépendante aux mêmes conclusions. Je suis heureux de me rencontrer avec un psychologue de cette valeur pour soutenir que les procédés de l'art sont comme une forme « atténuée, raffinée et spiritualisée en quelque sorte » des procédés de l'hypnotisme.

le sujet mis en expérience ait très peu de volonté et beaucoup d'imagination. Très peu de volonté, pour céder sans résistance à toutes les impulsions qu'il reçoit du dehors. Beaucoup d'imagination, pour se donner vite et sans peine les illusions auxquelles on le convie, et rêver en quelque sorte sur commande. La suggestion verbale, graphique ou musicale ne nous fournit pas d'images toutes faites; elle ne fait qu'orienter nos facultés imaginatives dans un sens déterminé. Les mots que nous lisons, les figures que nous avons devant les yeux, les accords que nous entendons sont de simples signes, souvent abréviatifs et conventionnels, des signes que nous devons interpréter pour nous donner nous-mêmes les représentations voulues. L'œuvre d'art ne se perçoit pas vraiment, elle s'imagine. C'est un rêve que l'artiste nous propose et qu'il dirige, mais qu'il serait incapable de nous donner si nous-mêmes nous étions dépourvus de la faculté de nous représenter vivement les choses et d'imagination inventive.

Or c'est justement l'effet principal de l'hypnose d'augmenter l'activité de notre imagination, en même temps qu'elle lui enlève toute force de résistance volontaire.

Affaiblissement de la volonté dans l'hypnose.

On ne s'explique pas encore bien comment l'hypnose préalable a pour résultat de mettre la personne endormie sous la dépendance absolue de l'hypnotiseur. Voici au moins comment on peut se représenter cet effet. Supposons qu'on me mette dans la main un pendule oscillant : suis-je libre de le balancer à ma guise ? Non, car les mouvements que j'essaie de lui imprimer, se combinant avec ses oscillations propres, me donneront des résultantes inattendues. Pour en faire ce que je veux, il faut que je commence par l'arrêter : alors le plus léger déplacement de ma main déterminera l'oscillation voulue. De même pour la suggestion. L'influence que je puis exercer à l'état normal sur les autres personnes est peu de chose : quelque autorité que j'aie prise sur elles par affection,

par crainte, par discipline, par habitude, je n'en puis faire absolument ce que je veux; elles ont leurs oscillations propres. Mais le sujet que j'aurai hypnotisé au préalable sera entièrement soumis à ma volonté. En fixant son attention, en l'absorbant tout entière dans une sensation continue ou une idée persistante, je l'ai réduit pour un instant à un état de parfaite inertie mentale dont désormais il ne pourra plus sortir spontanément, faute d'élan, de force vive; à partir de ce moment, l'autorité que je prendrai sur lui sera souveraine, irrésistible, exclusive : j'ai arrêté le pendule.

Quoi qu'il en soit de cette comparaison ou de cette explication, le fait certain, c'est qu'au sortir de cette léthargie artificielle par laquelle on l'a fait passer, le sujet hypnotisé se trouvera absolument à la merci de la personne qui l'a endormi.

L'hypnose atténuée, telle que l'art peut la produire et a le droit de la produire, exerce sur la volonté une action analogue, bien que nécessairement plus faible. La volonté étrangère dont je subis l'influence ne s'empare pas violemment de moi ; je pourrais toujours, d'un effort, me soustraire à son action ; mais cet effort, je ne le fais pas ; j'aime mieux céder, et je m'abandonne avec complaisance au mouvement qui m'entraîne.

Activité de l'imagination dans l'hypnose.

La production d'idées nouvelles étant l'œuvre suprême, le résultat le plus élevé de l'activité cérébrale, on est disposé à croire que l'invention suppose un grand effort mental, et qu'elle doit surtout être obtenue dans les moments où notre esprit a sa pleine lucidité et la parfaite possession de soi.

Cela est vrai des idées qui sont cherchées comme la solution d'un problème déterminé; on les trouvera par l'exercice réfléchi et méthodique des facultés intellectuelles. Mais il n'en est pas de même de l'idée artistique. Je ne me figure pas un artiste, un vrai, se creusant la tête pour trouver un sujet de roman ou un motif musical. Comment chercher une

idée qui n'a pas encore passé par le cerveau, et qui ne rentre dans aucun programme fixé d'avance, si ce n'est l'obligation d'être intéressante, originale et belle? Je veux que l'idée vienne, je l'appelle, je la supplie, je me fâche : rien n'y fait, elle viendra à son heure. Bien plus, en la cherchant trop, je l'empêcherais plutôt d'apparaître ; toute méditation trop attentive, trop intentionnelle, est forcément stérile [1].

Si jamais nous avons eu quelque idée un peu originale, rappelons-nous! Cherchions-nous quelque chose? Non, l'idée s'est présentée à nous toute formée, au moment où nous l'attendions le moins, dans une heure de loisir et de distraction, où nous avions donné congé à notre esprit. Ce n'est pas dans la réflexion que l'artiste invente, mais tout au plus après avoir réfléchi, dans la détente cérébrale qui succède à l'effort.

Non seulement la pensée, pour se montrer originale, ne doit pas être trop réfléchie, mais elle ne doit même pas être trop lucide. Ce n'est pas quand on est tout à fait éveillé que l'on a le plus d'imagination inventive. Il est indispensable en effet, pour que des images nouvelles apparaissent dans l'esprit, que les anciennes images commencent par s'altérer ; l'imagination travaille sur des souvenirs désagrégés qu'elle organise à nouveau. Or, plus notre esprit est lucide, plus les images qui se présentent à nous sont nettes, solides, réfractaires à la dissolution mentale. On peut en faire l'expérience. Que l'on essaie de se figurer une figure humaine, un paysage, une scène quelconque. Je me prends la tête à deux mains; je concentre ma pensée; des images m'apparaissent. Voici un employé de l'octroi que je connais; puis le château de Lavardin; puis un cheval échappé courant sur la grand'route, et des passants qui lèvent les bras pour l'arrêter. Toutes ces images volontaires sont des souvenirs. J'essaie de les désorganiser. J'y trouve un mal extrême ; ces images sont dépourvues de toute qualité plastique ; c'est comme une statue de marbre que l'on essaierait de modeler. Je vais pourtant essayer de me représenter cet employé de l'octroi costumé en marin, ce

(1) Voir sur ce sujet ma *Théorie de l'invention*, ch. Ier.

château bâti sur une grève et baigné des flots, ce cheval ailé comme Pégase. Je réussis, en assemblant ainsi des mots, à faire surgir un instant de nouvelles images, mais elles s'évanouissent aussitôt et le souvenir reparaît.

Quand au contraire je suis dans l'état de simple rêverie, mes idées, vagues et flottantes comme une vapeur, se transforment incessamment au souffle de ma fantaisie. On sait que le rêve proprement dit n'a que bien rarement le caractère d'un souvenir. Pour mon compte, en y réfléchissant, je pourrais dire que *jamais* il ne m'est arrivé de reproduire dans mes rêves des scènes de la vie réelle, telles que je les avais vues. Ce ne sont jamais que des à peu près; les traits des personnes sont altérés, les événements tournent au fantastique. Si parfois, dans mon sommeil, je fais un effort de mémoire pour ressaisir la réalité, je ne puis; l'image inconsistante se dissout et m'échappe, comme une poignée de sable que je serrerais dans mes doigts.

Ici, la puissance de destruction est excessive. Aussi, les rêves proprement dits, bien qu'utiles à l'artiste et au poète pour déposer dans leur esprit comme un humus de souvenirs désagrégés et préparer la floraison d'images nouvelles, ne me semblent-ils pas directement utilisables.

« Ce qui m'étonne, dit Ch. Nodier dans la préface de *Smarra*, c'est que le poète éveillé ait si rarement profité dans ses œuvres des fantaisies du poète endormi, ou du moins qu'il ait si rarement avoué cet emprunt, car la réalité de cet emprunt dans les conceptions du génie est une chose qu'on ne peut contester. » — Je reconnais que quelques personnes d'imagination heureuse font de bien jolis rêves. Mais je crois qu'elles n'en tireront jamais que des sujets de contes fantastiques, comme ont pu le faire Gœthe, Nodier, George Sand, Saintine; et le mieux serait encore de les raconter simplement, comme l'a fait si souvent P. Loti dans ses romans. Le rêve a des allures trop particulières, il est surtout trop merveilleux pour pouvoir être utilisé dans les arts, sauf dans les œuvres qui doivent précisément donner l'impression du rêve. On cite bien des anecdotes dans lesquelles on voit un poète composant la

nuit une pièce de vers, un musicien entendant en songe une sonate endiablée et n'ayant plus qu'à l'écrire à son réveil. Je doute pourtant que jamais une œuvre de quelque valeur ait été composée de cette façon. Les conceptions fantastiques de la nuit paraissent superbes sur le moment; nous nous promettons de les retenir pour en faire quelque chose : si nous nous en souvenons au réveil, nous nous apercevons qu'elles n'avaient aucun sens; ce n'était qu'une suite incohérente d'images bizarres, une sorte de déliquescence cérébrale.

Je serais disposé à croire que si jamais écrivain, artiste ou savant s'est éveillé avec une *idée*, ce n'est pas au rêve qu'il la doit, mais à l'insomnie, ou encore à la rêverie matinale. Dans cette aube charmante de la conscience, nos rêves deviennent plus lucides, plus gracieux. Nous n'avons encore aucune sensation précise qui nous avertisse de notre existence physique; notre cerveau, libre de tout effort moteur, ne fait que penser; nous vivons d'une existence toute spirituelle. Notre pensée va lentement d'images en images, se complaisant dans cette contemplation intérieure. Nous nous demandons ce que nous allons faire tout à l'heure, et d'elles-mêmes les idées se présentent à nous avec une véritable complaisance, sans nous donner aucun sentiment de fatigue; car l'activité cérébrale ne fatigue que par l'effort que nous faisons pour la diriger, et ici l'effort est nul, la direction est nulle. C'est alors que notre imagination se montre le plus inventive. Ces rêveries de la première heure ont une fraîcheur particulière et peuvent être fécondes, étant déjà conscientes. Quand nous nous réveillons tout à fait, nous trouvons notre tâche à moitié faite, comme la servante dont les fées venaient la nuit tourner le fuseau.

Mais cet état de demi-sommeil accompagné de rêveries, éminemment favorable à l'invention esthétique, nous le trouverons aussi bien au moment où la conscience va s'endormir qu'au moment où elle va se réveiller. C'est justement l'état d'hypnose tel que nous l'avons décrit, tel que la peinture, la musique et la poésie peuvent le produire.

Les images conçues en état d'hypnose ne sont pas seule-

ment plus mobiles, plus plastiques, plus originales que celles que nous concevons à l'état de veille; elles sont aussi plus vives et plus nettes. Les représentations de la pensée lucide sont presque toujours très pâles et très effacées, non seulement par contraste avec les objets réels, mais par nature; il nous faut un grand effort de vision mentale pour les évoquer; l'attention même que nous voulons fixer sur elles semble les faire fuir. Dans la somnolence rêveuse au contraire, c'est un brillant défilé d'images si colorées que nous croyons les voir de nos yeux, comme des objets extérieurs.

Nous aurons à étudier prochainement un phénomène d'une importance capitale, le changement d'apparences produit dans l'aspect des objets visibles par l'effort que nous faisons pour nous les figurer de telle ou telle manière. Dans l'hypnose, cette transfiguration s'opère d'elle-même avec une facilité étonnante.

Tant que nous sommes dans notre état normal, notre imagination a peu de prise sur les objets réels, et notre esprit trop lucide ne se prête pas facilement à ces illusions. Mais aux approches de l'hypnose, nos représentations deviennent plus intenses, plus concrètes; en même temps nos perceptions s'effacent et se fondent dans une sorte de brume; le monde imaginaire et le monde réel commencent à se confondre.

Tel est l'état de ce malade, que Ch. Dickens nous montre se réveillant d'un long sommeil fiévreux [1]. « A son réveil, il eut une sensation de repos bienfaisant, plus réparateur encore que le sommeil; il commença par degrés à se rappeler quelque chose de ses souffrances passées, à se souvenir de la longue nuit qui s'était écoulée, à se demander s'il n'avait pas deux ou trois fois passé par le délire. Dans le cours de ces réflexions, il lui arriva d'étendre la main; il fut surpris de la sentir si lourde, et en même temps de la voir si maigre et si transparente. Au sein de la sensation vague et heureuse qu'il éprouvait, sans s'attacher à définir la cause de ce changement, il demeurait livré à une sorte de sommeil lucide,

(1) *Le Magasin d'antiquités*, t. II, ch. XXVII.

quand une toux légère attira son attention. Il se demanda avec un certain doute si c'est que la nuit dernière il avait oublié de fermer sa porte, et fut tout stupéfait de voir qu'il avait un compagnon de chambre. Il n'avait pas assez de force encore pour enchaîner ses idées ; et à son insu, dans un reste de somnolence, il attacha son regard sur quelques raies vertes qui sillonnaient son couvre-pied : elles lui représentaient des pièces de frais gazon, tandis que le fond jaune de l'étoffe produisait à ses yeux comme des allées sablées qui lui ouvraient une longue perspective de jardins bien entretenus. Il errait en imagination sur ces terrasses, il s'y était même égaré lorsqu'il entendit tousser encore. A ce bruit le sentiment de la réalité renaît ; les allées de gazon de ses jardins imaginaires redeviennent les raies vertes du couvre-pied. Il se soulève un peu sur son lit, et écartant d'une main le rideau, il regarde hors de l'alcôve. »

Après une promenade d'hiver nous nous réchauffons devant un feu bien flambant ; engourdis de chaleur et de bien-être, nous contemplons ce spectacle cent fois décrit, les petites flammes qui dansent, les étincelles qui voltigent de-ci de-là et disparaissent dans la cheminée... « Puis c'est un éparpillement de tisons embrasés, le plus beau moment du feu ; tout éclaire et tout brûle ; des horizons différents, selon les yeux qui les désirent, s'élèvent et croulent perpétuellement : ce sont des carrières de métaux dorés, profondes et lumineuses, des grottes sombres où tremble une étincelle, et des amas de cendres chaudes, légères et blanches comme autour d'un volcan éteint. Il y a là des pays rêvés tout éclatants de soleil, les lustres allumés d'un bal, des colliers de diamants ruisselants et dénoués, le dragon des contes de fées dont la bouche lançait des flammes. Il y a là tout ce qu'on veut y voir, et dans l'atmosphère paresseuse et tiède l'esprit se plaît aux fantaisies[1]... »

Ici les images se mêlent à la réalité, qu'elles transfigurent

(1) Mme A. Daudet. *Impressions de nature et d'art*, Charpentier, 1879, p. 97.

seulement. Que l'hypnose s'accentue davantage, et ces jeux de l'imagination figurative dégénèreront en hallucinations. — « Je me souviens, écrit George Sand [1], que dans les soirs d'hiver, ma mère nous lisait tantôt du Berquin, tantôt les *Veillées du château*, par Mme de Genlis, et tantôt d'autres fragments de livres à notre portée, mais dont je ne me souviens plus. J'écoutais d'abord attentivement. J'étais assise aux pieds de ma mère devant le feu, et il y avait entre le feu et moi un vieil écran à pieds garni de taffetas vert. Je voyais un peu le feu à travers ce taffetas usé, et il y produisait de petites étoiles dont j'augmentais le rayonnement en clignant des yeux. Alors peu à peu je perdais le sens des phrases que lisait ma mère; sa voix me jetait dans une sorte d'assoupissement moral, où il m'était impossible de suivre une idée. Des images se dessinaient devant moi et venaient se fixer sur l'écran vert. C'étaient des bois, des prairies, des rivières, des villes d'une architecture bizarre et gigantesque, comme j'en vois encore souvent en songe; des palais enchantés avec des jardins comme il n'y en a pas, avec des milliers d'oiseaux d'azur, d'or et de pourpre qui voltigeaient sur les fleurs et qui se laissaient prendre comme les roses se laissent cueillir. Il y avait des roses vertes, noires, violettes, des roses bleues surtout. Il paraît que la rose bleue a été longtemps le rêve de Balzac. Elle était aussi le mien dans mon enfance, car les enfants comme les poètes sont amoureux de ce qui n'existe pas. Je voyais aussi des bosquets illuminés, des jets d'eau, des profondeurs mystérieuses, des ponts chinois, des arbres couverts de fruits d'or et de pierreries. Enfin, tout le monde fantastique de mes contes devenait sensible, évident, et je m'y perdais avec délices. Je fermais les yeux et je le voyais encore, mais quand je les rouvrais, ce n'était que sur l'écran que je pouvais le retrouver. Je ne sais quel travail de mon cerveau avait fixé là cette vision plutôt qu'ailleurs ; mais il est certain que j'ai contemplé sur cet écran vert des merveilles inouïes. Un jour, ces apparitions devinrent si com-

(1) George Sand. *Histoire de ma vie*, IIe partie, ch. XVI.

plètes, que j'en fus comme effrayée et que je demandai à ma mère si elle ne les voyait pas. Je prétendais qu'il y avait de grandes montagnes bleues sur l'écran, et elle me secoua sur ses genoux en chantant pour me ramener à moi-même. »

Dans cet exemple, on remarquera que l'enfant finit par ne plus percevoir d'une manière distincte ces points lumineux, qui l'avaient d'abord hypnotisée; mais elle les retrouve dans son rêve, qu'ils colorent et illuminent; ils entrent dans la composition de ces images fantastiques, qui prennent, grâce à cet appoint de luminosité réelle, un éclat et un caractère d'extériorité remarquables. Nous avons là un exemple significatif d'*hallucination à points de repère.*

Résumant les résultats obtenus, nous voyons que dans l'état d'hypnose tout concourt à nous rendre parfaitement suggestibles : tandis que notre volonté s'engourdit au point de se soumettre sans résistance possible à toutes les impulsions qu'elle reçoit du dehors, notre imagination conserve toute son activité, et même elle devient plus active à mesure que nous nous enfonçons davantage dans l'hypnose. Nous nous expliquons maintenant pourquoi l'artiste recourt d'instinct aux procédés hypnotiques pour augmenter la valeur suggestive de son œuvre. Mais encore une fois, la suggestion peut s'opérer même à l'état normal; elle aurait prise encore sur nous quand nous aurions gardé notre parfaite lucidité. Il doit donc être bien entendu que tout ce que nous allons dire dans la seconde partie de cet ouvrage est jusqu'à un certain point indépendant de la thèse soutenue dans la première partie et pourrait être admis quand on se refuserait à identifier les effets de l'art à ceux de l'hypnotisme.

CHAPITRE PREMIER

SUGGESTION VISUELLE

I. — FIGURATION ET TRANSFIGURATION VISUELLE

Il n'est personne qui dans un moment de désœuvrement intellectuel ne se soit livré à ce jeu d'imagination figurative, qui consiste à faire apparaître des figures diverses sur une surface irrégulièrement colorée, telle qu'une vieille muraille tachetée de lichen et de moisissures, ou la couverture bigarrée d'un livre : une fois évoquée par un effort d'esprit, l'image voulue s'impose au regard, et nous pouvons la contempler à loisir comme nous ferions d'un objet réel.

En étudiant d'un peu près la formation de ces images fantaisistes, on reconnaîtra qu'il en est de deux sortes. L'illusion se produit à deux degrés. Parfois nous nous contentons de combiner d'une manière particulière les éléments réels que la vision nous fournit; l'image qui nous apparaît est faite tout entière de perceptions vraies; mais ce qui nous appartient en propre, c'est la mise en œuvre de ces matériaux, c'est le contour idéal qui cerne la figure. Au second degré de l'illusion, notre imagination modifie les éléments mêmes de la perception pour donner aux objets réels une apparence fantastique; c'est l'imagination, non plus seulement figurante, mais vraiment transfigurante. Nous allons l'étudier successivement dans ces deux opérations.

En regardant de certaine manière une feuille de papier quadrillé, j'y verrai à volonté des rectangles, des croix, des pyramides à gradins, des degrés d'escalier, enfin toutes les

figures que l'on pourrait former en disposant à côté l'un de l'autre de petits carrés. — Voici un papier de tenture parsemé de fleurs : je cherche si ces fleurs, qui semblent jetées au hasard sur le papier, ne seraient pas disposées suivant une certaine loi : et tout à coup m'apparaissent dans la tapisserie des lignes obliques, des losanges que je n'y avais pas jusqu'ici remarqués. — De tout temps l'imagination des hommes s'est complue à voir des figures dans le ciel étoilé. Je ne parle pas de ces figures conventionnelles, lion, sagittaire, taureau, auxquelles il est difficile de trouver un prétexte plausible dans la disposition réelle des étoiles; je parle des simples figures qui résultent de leur groupement en constellations. Le chaos scintillant de ces points lumineux épars dans l'infini nous déconcerte; nous ne pouvons accepter ce désordre : il faut que nous y mettions une cohésion factice, l'apparence d'un plan. De-ci, de-là, traçant d'étoiles en étoiles des lignes imaginaires, dessinant des triangles, des trapèzes, nous nous faisons « une géométrie avec les astres d'or ».

En raisonnant sur ces exemples, essayons de nous rendre compte de ce que nous faisons pour voir ces figures.

Tout d'abord, je constate que réellement nous les *voyons*. Elles ne sont pas la simple projection dans l'espace d'une image mentale; notre rétine en est bien affectée; c'est bien de nos yeux que nous les percevons. Sans doute, pour les apercevoir, nous avons dû commencer par nous les représenter, mais cet effort de représentation a réellement modifié la sensibilité de nos éléments rétiniens. Ce que j'ai décidé de ne plus voir, je ne le vois plus; ce que j'ai voulu isoler dans ma perception, je le perçois seul; et la partie du champ visuel que j'ai enfermée dans ce contour idéal me donne réellement des sensations lumineuses particulières. Wundt a remarqué que, sans remuer les yeux, nous pouvons détourner notre attention du point où ils sont fixés pour la porter vers d'autres objets; il y a là comme un regard intérieur qui se promène dans le champ visuel et en explore à notre gré les diverses parties. « Le point de regard interne est susceptible de se tourner, successivement, vers les diverses parties du

champ de regard interne. En même temps il peut, d'une manière très différente du point de regard de l'œil extérieur, se rétrécir et se dilater : c'est pourquoi, toujours sa clarté augmente et diminue alternativement. Rigoureusement parlant, ce n'est pas un point, mais un champ d'une étendue quelque peu variable. Pour que la perception soit aussi nette que possible, il doit se limiter à une seule représentation. Plus étroit et plus clair est le point de regard, dans une plus grande obscurité se trouve le reste du champ de regard[1]. » Non seulement ce champ de regard d'étendue quelque peu variable peut se rétrécir et se dilater, mais je dis qu'il peut prendre des formes diverses, et justement la forme de la figure que nous voulons voir. Par auto-suggestion, nous donnons à une partie déterminée de la rétine une véritable hyperesthésie, et en même temps nous frappons d'anesthésie les parties environnantes.

Regardez attentivement un objet de grandeur angulaire moyenne. Par cela seul que vous avez fixé sur lui votre attention, vous vous êtes pour ainsi dire donné l'ordre de l'avoir tout entier présent à la conscience. Aussi le voyez-vous distinctement dans son ensemble, quels que soient les points de sa surface sur lesquels se fixe votre regard. Au contraire, les objets voisins, même les plus proches, ne sont vus que très confusément ; et si votre contemplation devient plus absorbante encore, vous ne les verrez plus du tout ; ils seront pour vous comme s'ils n'existaient pas, l'impression qu'ils font sur votre rétine étant devenue absolument inconsciente. Ainsi l'objet se détache comme s'il était seul dans l'espace.

On pourrait dire que cela tient à ce qu'en le regardant j'ai soin de tenir son image dans la zone de la vision distincte. Mais cette explication n'est pas suffisante. Dans cette hypothèse, en effet, quand mes yeux se fixent, non sur le centre de l'objet, mais sur ses bords, je devrais ne plus le voir qu'en partie et commencer à apercevoir distinctement les objets voisins. Or l'expérience montre qu'il n'en est pas ainsi. Une

1) *Psychologie physiologique*, trad., t. II, p. 231.

fois que par un acte d'attention je me suis bien mis en rapport avec l'objet, mon regard peut s'avancer jusqu'à ses lignes de contour. Tous les points situés en dehors de ces lignes continueront d'être pour moi comme s'ils n'existaient pas; ma vision continuera de s'arrêter net à ces lignes. Bien plus, je puis franchir cette limite : l'objet, sorti de la zone ordinaire de vision distincte, *perçu* indirectement, ne sera pas moins *aperçu* avec plus de netteté encore que la partie du champ visuel sur laquelle est fixé mon regard.

S'il subsistait encore quelques doutes dans l'esprit du lecteur, voici qui suffirait pour les lever. Etant données plusieurs figures superposées sur une même surface, nous pouvons à volonté voir l'une d'entre elles, annulant par hallucination négative toutes les autres. Ecrivez par exemple quelques lignes sur une feuille de papier; puis d'autres lignes en travers; sur ce griffonnage déjà passablement enchevêtré dessinez une maison, une tête de vieillard; jetez sur le tout des lignes parallèles. Eh bien, dans ce fouillis de lignes qui s'entre-croisent, rien ne vous sera plus facile que d'isoler mentalement tel ou tel système de lignes. Celles que vous voulez voir deviennent plus noires, plus distinctes, tandis que les autres pâlissent, passent au second plan et finissent même, si vous êtes suffisamment absorbé dans votre contemplation, par s'effacer tout à fait. Dans les journaux de mode, souvent on imprime, sur une même feuille, un certain nombre de patrons : rien n'est plus facile, une fois que l'on a reconnu le contour de l'un d'eux, que de le voir distinctement et isolément, comme si on l'avait tout découpé devant soi. Pendant qu'on le regarde ainsi, tous les traits qui s'entre-croisent sur sa surface, étant actuellement sans signification, ne sont pas vus.

Nous nous expliquons de la sorte comment nous pouvons déterminer dans le champ visuel une figure arbitraire. Dans l'effort que nous faisons pour la voir, toutes les sensations qui peuvent contribuer à nous la montrer deviennent plus conscientes, pendant que s'affaiblissent d'elles-mêmes les sensations étrangères ou antagonistes; et nous finissons ainsi par la percevoir comme si elle avait une réalité objective.

Pour voir m'apparaître dans le ciel la figure de la Grande Ourse, il faut que je regarde *à la fois* toutes les étoiles qui la composent, et que je m'absorbe assez dans cette contemplation pour perdre conscience de toutes les impressions lumineuses qui peuvent me venir d'ailleurs; peu à peu la lumière se retire des autres constellations pour se concentrer sur celle-là : enfin il ne reste plus devant moi que ces sept étincelles d'or, brillant d'un éclat inusité dans le ciel obscurci. — Dans l'exemple de la tapisserie, je constate que ces lignes obliques, que je n'y voyais pas d'abord, s'imposent maintenant comme une véritable obsession, et me tirent l'œil par une sorte de lustre et de miroitement particulier. — Quand je regarde la feuille de papier quadrillé de manière à y voir une figure déterminée, la surface de cette figure me semble toujours un peu plus blanche que le reste du papier, et les lignes qui en délimitent le contour un peu plus marquées que les autres.

Les dessins à double jeu, qui ont été il y a une douzaine d'années la *question du jour*, mettent en évidence ce pouvoir sélectif de l'imagination. A ce titre ils présentent un réel intérêt psychologique. — A travers toutes les fantaisies auxquelles peut se complaire l'ingéniosité des dessinateurs, on peut distinguer deux procédés principaux : les figures *composites* et les figures *en réserve*.

Dans les figures composites, on dispose un certain nombre d'objets de façon à ce que par leur disposition même, ils en forment un autre. Ainsi, on vous montre de loin une gravure représentant une tête de mort. Regardez de plus près; maintenant ce que vous voyez, ce sont deux enfants à une fenêtre cintrée : l'échancrure de la fenêtre fait le contour du crâne, les deux têtes des enfants font les yeux, etc. Des personnages grotesques contournés en forme de lettres, formeront une inscription ; une panoplie d'ustensiles de cuisine donnera, si on la regarde d'un certain biais, la tête du cuisinier. L'effet produit au moment où l'on passe d'une interprétation à une autre ressemble assez à celui du calembour. On peut faire apparaître l'une ou l'autre image en restreignant son atten-

tion à l'un des détails de la figure, ou en l'embrassant tout entière du regard. Parfois, quand on considère ces dessins, il s'établit, entre les deux interprétations, une sorte de conflit et d'alternance qui rappelle l'antagonisme des couleurs dans le stéréoscope. On aperçoit l'image composée, puis l'instant d'après, et sans savoir pourquoi, les images composantes. C'est sans doute que le champ de regard, suivant la remarque de Wundt, a une tendance à s'élargir et à se contracter tour à tour.

La façon dont nous percevons les figures en réserve est plus instructive encore. Voici par exemple un dessin représentant une rivière, avec deux vieux saules inclinés l'un vers l'autre. *Où est le pêcheur?* Vous ne trouvez pas. Mais faites attention à la forme du vide que laissent entre eux ces deux arbres ; efforcez-vous de le regarder lui-même comme un plein. Tout d'un coup l'image vous apparaît, comme une silhouette blanche dont vous ne pouvez plus détacher les yeux. En revanche les arbres ont disparu, une ligne de contour ne pouvant servir pour deux objets solides à la fois, et ne font plus que l'effet d'un fond indéterminé, sur lequel s'enlève la figure du pêcheur. Ici encore, il s'établit une alternance entre les deux interprétations exclusives l'une de l'autre. L'image primaire nous apparaîtra, ou l'image seconde, selon que nous regarderons une partie du dessin ou l'autre en nous la représentant comme la figure à percevoir.

J'ai dit que sur une surface donnée nous pouvions déterminer arbitrairement telles figures que nous voulions. Ce pouvoir de figuration a pourtant ses lois et ses limites.

Nous avons une tendance à unir en une seule figure les parties du champ visuel qui sont teintes d'une même couleur et forment une tache d'un seul tenant. Cela tient évidemment à ce que dans la nature, les objets étant le plus souvent monochromes, toute tache monochrome doit nous faire l'effet d'un objet distinct. Cette tendance est si prononcée, ces figures se composent si naturellement, qu'il nous semble qu'elles nous sont ainsi présentées toutes faites, comme une donnée immédiate de la vision.

Lorsque notre regard, en se promenant dans le champ visuel, rencontre une tache de couleur bien tranchée, à l'instant où il y entre, il la voit tout entière. Au moins c'est ce que j'éprouve d'une manière très nette, depuis que mon attention a été attirée sur ce point. Voici, par exemple, un tapis rayé de bandes longitudinales, alternativement rouges et vertes. Si je le parcours transversalement des yeux, à l'instant où mon regard entre dans une bande rouge, il l'aperçoit dans presque toute sa longueur, mais ne voit pour ainsi dire plus les deux bandes voisines. On dirait que, lorsque la rétine est excitée dans sa partie centrale par une certaine couleur, elle devient dans toute son étendue plus sensible à cette couleur. Dans un étalage où sont disposés des objets rouges, jaunes, verts, si je fixe mes yeux sur un point rouge, tous les *rouges* de l'étalage semblent s'illuminer ; je pourrai ensuite par le même procédé éclairer à volonté les jaunes, les verts, en fixant mon regard sur un point de la couleur voulue. La sensation nette et distincte que j'obtiens par intuition directe me sert comme d'échantillon pour juger de la couleur et de l'éclat des parties du champ visuel indirectement perçues ; et les jugeant aussi colorées, aussi éclatantes, je crois les voir telles. Cette propriété de la vision m'est d'un grand secours pour voir à volonté, sur un champ donné, telle ou telle figure. Ainsi, quand je regarde une feuille blanche où sont tracées à l'encre deux circonférences concentriques, je puis voir à volonté, ou l'une des circonférences, ou l'espace annulaire qu'elles laissent entre elles : dans le premier cas, je fixerai mes yeux sur un point de la ligne en question, pour me donner la sensation du noir ; dans le second, je regarderai entre les deux lignes, pour *voir blanc*. La vision voulue une fois obtenue, je puis porter ailleurs mon regard, elle subsistera.

A défaut de teinte bien tranchée, il faudra que la partie du champ visuel dont je veux faire une figure distincte ait au moins des contours plus ou moins marqués. Ainsi, pour voir distinctement un cercle sur le sable, il me suffira d'en tracer le contour du bout de ma canne, si légèrement

que ce soit. Pour les figures très simples ou très familières, le contour n'aura pas même besoin d'être marqué d'une manière continue, mon imagination suffisant pour combler les lacunes. Avec trois points je puis faire un triangle. Mais si je ne trouve rien dans le champ visuel qui puisse servir de prétexte et pour ainsi dire de soutien à l'illusion, elle devient impossible. Personnellement au moins, je suis tout à fait incapable de voir des figures sur un champ tout à fait uniforme, comme une feuille de papier blanc, une plaque de marbre noir, un pan de ciel bleu. Quand je crois y réussir, je m'aperçois qu'à mon insu j'ai trouvé sur cette surface quelques points de repère, une tache, une ombre, une vapeur, quelque chose enfin qui rompait la continuité du champ visuel; encore les figures ainsi déterminées sont-elles si vagues, si flottantes, que vraiment je ne saurais dire si je les vois : je crois bien que je ne fais que les imaginer.

En résumé, voici à quel résultat nous sommes parvenus. Nous avons vu que notre imagination a le pouvoir de modifier l'aspect du champ visuel de manière à y faire apparaître des figures diverses selon son caprice. Pour cela nous embrassons en une seule intuition la partie du champ visuel qui correspond à la figure voulue, et nous la tenons tout entière présente à la conscience, en nous efforçant de nous la représenter comme un objet distinct et réel ; ce qui nous est facile quand nous pouvons trouver, pour en arrêter mentalement les contours, quelque accident réel de la surface. Absorbée dans la contemplation de cette figure, notre attention se retire de toutes les impressions étrangères, qui deviennent à peu près inconscientes; et la figure nous apparaît, isolée dans l'espace, avec tous les caractères de la réalité et de l'extériorité. Réellement nous la voyons et ne voyons qu'elle.

Jusqu'ici le pouvoir de l'imagination s'est borné à nous faire prendre plus ou moins nettement conscience d'impressions diverses réellement données. Nous allons voir maintenant comment elle peut, en s'exaltant davantage, ajouter à nos perceptions, transfigurer les objets réels, s'en servir pour se donner de véritables hallucinations.

Supposez que, regardant un objet, nous lui trouvions quelque analogie de forme avec un autre objet dont il nous suggère l'image. Cette analogie nous frappe ; une demi-illusion se produit, qui tend à confondre l'objet réel avec l'objet imaginaire; nous nous complaisons par une sorte de vertige à la rendre plus complète. Nous ne regardons plus dans l'objet que ce qui se trouve conforme à l'image ; nous remanions l'image de manière à la mettre en conformité avec l'objet. C'est tout un travail d'esprit qui demande une certaine ingéniosité.

Autrefois à l'école nous avions un bien joli jeu, qui charmait notre imagination d'enfant en l'exerçant à ces transfigurations volontaires. C'était le kaléidoscope de papier. Il y avait une forme traditionnelle, des règles pour le construire. Ce serait un peu long à expliquer. Figurez-vous seulement une feuille de papier pliée en forme de boîte : on souffle dedans pour la gonfler, on y introduit quelques menus morceaux de papier rouge, bleu, jaune, et on l'emmanche d'un tube par lequel on regarde. Certes c'est déjà une belle chose que le kaléidoscope à miroirs. Ces rosaces multicolores qui s'écroulent à chaque secousse, retombant avec un petit bruit de verre sur une nouvelle forme cristalline, enchantent le regard. Mais ce n'est encore que la beauté géométrique, le monde de la symétrie. Le kaléidoscope de papier c'est la poésie, c'est le monde du rêve. Que de choses nous voyions dans cette boîte magique, dont la blancheur translucide avait déjà quelque chose de mystérieux qui préparait aux visions ! Voici un polichinelle à sa fenêtre ; un coq qui chante, perché sur une tortue ; une colline avec des bois et au pied une petite cabane. Quand on mettait dans son kaléidoscope quelques morceaux de papier d'argent, on voyait la mer ! Quelquefois c'était si beau que l'on se passait l'instrument de main en main avec des précautions infinies ; et chacun à tour de rôle, plongeant son regard dans le tube, contemplait la merveille. J'ai voulu essayer de retrouver ces illusions d'enfant. Je crois que la faculté de figuration est plutôt développée ; mais ce n'est plus le même charme : j'entre moins profondément

dans le jeu, je suis plus rebelle à l'illusion, plus difficile pour les analogies, que sais-je? Enfin c'est moins beau.

Tout peut être prétexte à ces transfigurations. Dans des roches de grès, dans des falaises rongées par la vague, dans les stalactites d'une caverne on verra de vagues ébauches de statues. Les taches d'une muraille décrépie nous fourniront des paysages variés. Dans certains marbres on trouve toutes dessinées des ruines étranges, des tours écroulées, des architectures fantastiques. Mettez-vous en contemplation devant une plate-bande de pensées, bientôt toutes ces fleurs s'animeront sous votre regard, elles prendront une mine soucieuse, chagrine; et vous finirez par y distinguer très nettement des figures de vieilles femmes refrognées, qui toutes vous regardent. Dans la lune, certaines personnes voient assez bien un visage; enfant, j'y voyais un bœuf galopant. « Avez-vous remarqué à la tombée de la nuit, sur nos grandes routes des environs de Paris, les profils monstrueux et surnaturels de tous les ormes que le galop de la voiture fait successivement paraître et disparaître devant vous? Les uns bâillent, les autres se tordent vers le ciel et ouvrent une gueule qui hurle affreusement. Il y en a qui rient d'un rire farouche et hideux, propre aux ténèbres; le vent les agite; ils se renversent en arrière avec des contorsions de damnés, ou se penchent les uns vers les autres et se disent tout bas dans leurs vastes oreilles de feuillages des paroles dont vous entendez en passant je ne sais quelles syllabes bizarres. Il y en a qui ont des sourcils démesurés, des nez ridicules, des coiffures ébouriffées, des perruques formidables; cela n'ôte rien à ce qu'a de redoutable et de lugubre leur réalité fantastique; ce sont des caricatures, mais ce sont des spectres; quelques-uns sont grotesques, tous sont terribles. Le rêveur croit voir se ranger au bord de la route en files menaçantes et difformes et se pencher sur son passage les larves inconnues et possibles de la nuit[1]. »

Mais le triomphe, pour ce genre d'exercice, c'est la con-

(1) V. Hugo. *En voyage*, Hetzel-Quentin, 1890, p. 222.

templation des nuages. Comme leurs formes flottantes sont indéfiniment variées, en cherchant bien on finira toujours par y trouver tout ce qu'on veut.

« Regardez un peu ce nuage là-bas ! Ne dirait-on pas un chameau ? — Vous avez raison, répond Polonius, obéissant à la suggestion. C'est un chameau, le plus beau chameau que j'aie vu de ma vie. — Eh bien non ! s'écrie Hamlet; je trouve qu'il ressemble à une belette ! — A une belette? » Polonius s'arrête interdit. Puis entrant dans cette nouvelle imagination : « Mais oui vraiment! La belle belette que voilà ! »

Par les belles journées d'automne, dans les blanches vapeurs accumulées à l'horizon on verra des montagnes dont il semble qu'on pourrait fouler la neige éblouissante. Plus déchiquetées, les nuées donneront des figures humaines, des chiens, des lions rampants. Les stratus des soirées humides fourniront des crocodiles, des chimères allongées. Quelquefois, au coucher du soleil, c'est toute une féerie : de grands lacs verts et limpides parsemés d'îles de corail, des palais merveilleux que l'on contemple d'un œil avide d'hallucination.

Oh! qui fera surgir soudain, qui fera naître
Là-bas — tandis que seul je rêve à la fenêtre
Et que l'ombre s'amasse au fond du corridor —
Quelque ville mauresque, éclatante, inouïe,
Qui, comme la fusée en gerbe épanouie,
Déchire ce brouillard avec ses flèches d'or!

Qu'elle vienne inspirer, ranimer, ô génies,
Mes chansons, comme un ciel d'automne rembrunies,
Et jeter dans mes yeux son magique reflet,
Et longtemps, s'éteignant en rumeurs étouffées,
Avec les mille tours de ses palais de fées,
Brumeuse, denteler l'horizon violet.

(Victor Hugo. *Orientales.*)

Les arts du dessin ont-ils tiré parti de cette faculté de figuration? — Non seulement ils s'en servent, mais on peut dire qu'ils en vivent. Tous les procédés de suggestion que nous étudierons dans les chapitres suivants y font appel, et ne sont à vrai dire qu'un moyen de la mettre en jeu. C'est notre ima-

gination qui nous fait voir des figures dans un dessin; et quand dans ces figures nous reconnaissons un objet, c'est elle encore qui fait presque tous les frais de la ressemblance.

Un dessinateur a tracé quelques lignes sur une feuille de papier. Nous prenons cette feuille en main, et du premier coup d'œil nous y voyons un burg démantelé, une barque de pêcheurs échouée sur une grève, un vieux mendiant portant besace, tout ce qu'il plaît à la fantaisie de l'artiste de nous suggérer. Comment ces signes cabalistiques ont-ils la vertu d'évoquer en nous de telles images? Comment peut-on, avec un simple trait, donner l'idée d'un corps solide, que l'œil perçoit au moins comme une surface à deux dimensions?

Je sais bien que cette ligne reproduit le contour de l'objet. Mais, dans l'usage de la perception, c'est au contour des objets que nous faisons le moins attention; jamais nous ne le suivons du regard[1]; nous ne faisons vraiment attention qu'au plein qu'il renferme. Un objet visible, c'est une surface colorée ayant une certaine forme, une figure en un mot, et non un contour.

En réalité, la ligne tracée par le dessinateur n'est pas faite non plus pour être regardée ; elle n'est là que pour déterminer la forme de la figure que nous devons découper en imagination sur le blanc uniforme du papier. Ce qui doit attirer mon attention, ce qui doit être vu, c'est le plein qu'elle renferme, c'est la figure plane qu'elle isole. Sans doute je puis, si je le veux, porter mon attention sur cette ligne, l'esquisser du geste, pour me rendre compte de la manière dont elle a été tracée; mais tant que je la regarde pour elle-même, je cesse de voir l'objet; dès que l'objet est vu de nouveau, c'est la ligne qui disparaît ; elle ne me fait plus l'effet que d'une sorte d'ombre aux bords de la figure. Ainsi les objets ne sont pas représentés par des lignes, mais

(1) Pour la preuve de cette assertion, voir mon *Esthétique du mouvement*, p. 287. Il faut donc abandonner l'opinion reçue d'après laquelle nous dessinerions les objets du regard pour nous rendre compte de leur forme et avec elle tout l'esthétique de la ligne que l'on a fondée sur cette hypothèse.

par des figures semblables, par des surfaces de même forme. Ce que le dessinateur fait apparaître sur le papier, ce n'est pas un griffonnage de lignes entrelacées, ce sont des figures blanches bordées de noir qui se détachent en vigueur sur le gris neutre du fond[1]. Dessiner, c'est peindre par masses, et très largement.

Le trait n'ayant d'autre fonction que de découper sur le blanc du papier la figure que nous devons voir, ou en d'autres termes de poser la masse de l'objet, pourra être d'autant moins marqué que le dessin sera plus détaillé, plus ombré, plus à l'effet. Dans les figures peintes il ne sera utile que si l'exécution en est très sommaire, très conventionnelle : ainsi dans un vitrail il servira à enlever la silhouette des personnages; dans un tableau à teintes plates, il donnera du corps aux figures dont il marque le contour. Mais il pourra et devra disparaître tout à fait d'un tableau complètement modelé, où le réalisme de l'ensemble ferait trop ressortir ce qu'il y a de conventionnel dans ce procédé d'expression.

Voici la première fonction de l'imagination accomplie : la figure dessinée nous apparaît distincte, isolée, bien détachée de son fond. Mais on peut dire que rien n'est fait encore, car il faut que dans cette figure nous reconnaissions l'objet. Or, comparez la copie à l'original, vous serez frappé des différences. Au lieu d'un corps en relief, coloré, d'une complexité de détails presque infinie, vous n'avez qu'une simple silhouette, très sommairement indiquée. Pour nous contenter à si peu de frais, il faut bien, comme on dit, que nous y mettions du nôtre. Si nous nous apercevons à peine de ces lacunes de la représentation, c'est que notre imagination les comble, et que dans une certaine mesure au

(1) La figure va-t-elle jusqu'au trait inclusivement ou exclusivement? C'est beaucoup en dessin que l'épaisseur d'un trait, surtout quand il s'agit de figures de dimension réduite. En général, le dessinateur conduit son crayon comme si la ligne tracée était infiniment mince, de sorte que la figure est censée s'arrêter à la partie médiane du trait. Quand le trait a une largeur exceptionnelle, il est censé représenter une ombre, et nous le mettons tout entier dans la figure, dont il accentue le relief.

moins elle rend à la copie ce qui lui manque comme détails, comme modelé, comme coloration.

Regarder un dessin, c'est voir des chimères dans les nuages. Devant la figure schématique la plus simple, notre imagination tend à reconstituer intégralement l'objet représenté ; et c'est grâce à cette bonne volonté du spectateur que l'artiste peut simplifier à ce point son œuvre[1]. « Un dessinateur habile, dit James Sully, peut indiquer une physionomie avec quelques grands traits, et cela tient à ce que l'esprit du spectateur est tellement familiarisé, par une expérience répétée et une attention toute spéciale, avec l'objet, qu'il est prêt à construire l'image mentale requise à la moindre suggestion extérieure[2]. » Il serait matériellement impossible à l'artiste de reproduire tous les détails que son œil perçoit dans les objets. Dans une étoffe que je regarde avec attention, je distingue tous les fils du tissu ; dans un arbre que j'ai devant les yeux, même à une distance assez grande, j'aperçois des milliers de feuilles, chacune avec sa silhouette caractéristique. Se figure-t-on un peintre essayant de représenter un à un tous ces détails ? Mais sans en reproduire exactement un seul, il pourra nous les faire tous imaginer, en reproduisant l'aspect d'ensemble de l'objet. Dans cette imitation simplifiée, nous verrons infiniment plus de détails que l'on n'en pourrait mettre dans une imitation soi-disant complète, car c'est notre imagination qui les y mettra[3]. De

(1) Etant donné ce caractère conventionnel, symbolique du dessin au trait, l'effort d'interprétation qu'il demande, son éloignement de la nature, on pourrait croire que cette forme d'art ne doit être appréciée qu'ultérieurement, quand le goût s'est assez raffiné pour comprendre ces finesses. Il n'en est rien cependant. C'est la forme d'art que les enfants comprennent et aiment de meilleure heure. Le conventionnel, loin de les effaroucher, les séduit à première vue. C'est merveille de voir comme l'enfant, dès qu'il sait parler, nomme les objets familiers qu'on lui montre en gravure.

(2) *Les illusions des sens et de l'esprit*, Bibl. scient. intern., p. 67.

(3) Dans certains cas pourtant, il sera utile de nous donner quelques détails à titre d'échantillon et pour mettre notre imagination sur la voie. Ainsi l'on ne peindra pas toutes les fleurs d'une prairie ; mais on en détaillera quelques-unes au premier plan pour en indiquer l'espèce. On égratignera un peu les ondes saillantes de la chevelure pour montrer dans quel sens elles s'en vont. Notre imagination s'empare de ce détail et le multiplie à l'infini.

même un sculpteur qui voudrait représenter exactement la chevelure de son modèle, quand il userait de procédés mécaniques et d'outils spéciaux, ne nous donnera jamais qu'un équivalent lourd et grossier de la nature : avec de l'argile on ne peut faire des cheveux. Mais qu'il se contente de reproduire les *masses* de la chevelure : avertis par l'aspect conventionnel de l'œuvre que nous ne devons pas la prendre au sens littéral, nous ne verrons plus l'argile, nous nous figurerons les cheveux.

On dira qu'à ce compte le métier d'artiste est bien facile. On trace quelques lignes sur une feuille, et l'on charge l'imagination du spectateur de faire le reste. — Cette objection serait juste, si les images que nous voyons en regardant le dessin étaient comme une libre variation sur le thème qui nous est fourni. Mais il n'en est pas ainsi : ce sont des rêveries déterminées, des suggestions précises. Ce que je vois dans ce dessin, vous le verrez aussi; nous devons voir cela, et non autre chose. Par un certain nombre de procédés que nous aurons à étudier plus en détail, l'artiste nous faisant glisser sur la pente de la rêverie nous entraîne dans la direction voulue. Nous voyons donc que plus les indications sont sommaires, plus elles doivent être justes et expressives, et par conséquent plus l'artiste a personnellement à faire. Si pour nous donner l'idée d'un objet il n'a tracé qu'une ligne, il faut que cette seule ligne définisse la forme de l'objet et nous en donne en quelque sorte l'essence. Au premier abord on ne songe pas à s'étonner, tant ce que l'on a devant les yeux est simple. Ce n'est qu'à la réflexion que l'on reconnaît tout ce qu'il y a de puissance et de grandeur dans ces énergiques simplifications de l'art.

Maintenant changeons de point de vue. De spectateurs, faisons-nous artistes; assistons à la genèse de l'œuvre, et voyons quelle part y prend l'imagination figurative.

Notre analyse va se compliquer un peu, car nous avons à tenir compte, non seulement de la manière dont l'artiste se figure les choses, mais de la manière dont il les figure matériellement, et de l'influence que peuvent avoir sur ses repré-

sentations visuelles les mouvements mêmes de l'exécution.

Prenons d'abord le cas où l'on se propose de reproduire par le dessin une image parfaitement arrêtée dans l'esprit. Le problème à résoudre est bien simple en apparence : étant donnée une image mentale, tracer une figure semblable à cette image. Ne me suffit-il pas de projeter en imagination sur le papier l'image à dessiner, et de la décalquer en quelque sorte, en suivant ses contours de la pointe de mon crayon? Malheureusement une telle projection est impossible. Les yeux fixés sur une feuille de papier, représentez-vous de toute votre puissance de vision mentale les traits de la personne que vous connaissez le mieux. Vous la voyez. Mais où? Vous ne sauriez dire. Elle vous apparaît dans un monde à part, en dehors des objets réels; c'est un rêve que vous faites, cela ne se décalque pas. Les premiers coups de crayon jetés sur le papier ne peuvent être tracés qu'au jugé. Le dessinateur novice est dans la position d'une personne qui ne sachant pas la musique cherche un air au piano : elle a beau entendre fort bien chaque note en imagination, cela ne lui dit pas où il faut mettre le doigt pour la faire résonner; elle frappera une touche, la première venue, puis une autre, s'approchant ainsi par tâtonnements du son voulu. Peu à peu elle arrivera à restreindre ce tâtonnement jusqu'à ce que, tout à fait exercée, la seule idée du son lui suggère le mouvement à faire pour atteindre la touche. De même pour le dessinateur. Il a dressé sa main à faire les gestes voulus pour tracer une figure donnée. Il l'a habituée, chaque fois qu'il regardait un objet, à esquisser le mouvement qu'il faudrait faire pour en tracer le contour et à en prendre, si l'on peut dire, une image motrice. Il a même dans les doigts pour les objets très familiers des ritournelles de dessin, des coups de crayon tout faits qu'il tracerait sans voir, comme on donne une signature [1]. Ainsi toutes ses

(1) Cette facilité a ses dangers. Le dessinateur risque de se laisser aller à la routine des tours de main trop familiers et des effets faciles. G. Doré est trop souvent tombé dans ce défaut, malgré sa puissance d'imagination figurative et sa fécondité d'invention vraiment géniale.

représentations visuelles se trouvent accompagnées d'images motrices correspondantes. Quand donc il se trouvera en présence de son papier, il suffira qu'il pense à une chose pour que sa main tressaille, prête à donner le trait voulu. Il ne faudrait pas croire cependant que ces mouvements spontanés de la main donnent autre chose qu'un à peu près. Si l'on y regardait de plus près, on verrait que le dessinateur, qui semble tracer sa figure au premier coup, commence en réalité par des approximations : il passe et repasse son crayon sur le papier, se fait une esquisse, la retouche, mais à main levée, sans que ce travail préliminaire laisse de traces. Même au moment où il donne le trait décisif, que d'écarts réprimés, de déviations imperceptibles et de repentirs dans cette ligne qui semble s'avancer d'un mouvement si sûr et si continu! L'artiste le plus exercé dessine au jugé, ne voyant jamais bien que la partie de la figure déjà tracée ; la main la plus sûre tâtonne, fait du *cumberlandisme*, attentive au moindre signe de mécontentement pour revenir aussitôt dans la bonne direction. Le pianiste peut tomber juste sur la note à laquelle il pense, parce que la musique procède par intervalles discontinus. Mais il n'est pas aussi facile de tomber juste sur une ligne préconçue. Il faut tâtonner, si l'on tient à rendre exactement son idée.

Je commence donc. Au jugé, de routine, je lance quelques traits que j'ai dans la main : maintenant, sur ce simple schème va commencer tout un travail de figuration [1]. Déjà, sur la surface uniforme du papier dont la blancheur me déconcertait, j'ai un trait marqué, un point de repère, qui me permet de mieux localiser mes représentations. Je vois à peu près où sera placée la figure, quelles dimensions je vais lui donner. J'en entrevois le vague contour. D'autres traits, un peu mieux conduits, me donneront une figure qui aura avec l'image rêvée une ressemblance grossière. Il ne me reste plus

(1) Quelques peintres aimeront mieux commencer à peindre sur une toile déjà couverte en partie ou bariolée au hasard que sur une toile vierge. Ces taches les aident à se donner des visions colorées et à les fixer sur la toile.

qu'à retoucher cette ébauche pour l'amener, par tâtonnements, à la précision voulue. Je la regarde en m'efforçant de voir les formes que j'imaginais, soulignant les ressemblances, corrigeant les écarts, me servant toujours de ce qui est fait pour mieux me représenter le reste, jusqu'à ce que je croie avoir devant moi l'image que j'avais rêvée, non plus flottante et vague, mais projetée, fixée sur le papier même. Mon dessin est fait.

Mais l'image qu'on se propose de figurer n'est pas toujours aussi arrêtée dans l'esprit que nous l'avons supposé. Ce cas doit même être très rare. Il me paraît difficile que le peintre le mieux doué ait une puissance de vision mentale suffisante pour se représenter un tableau ou même un simple dessin avec une netteté parfaite, de manière à n'avoir plus qu'à le peindre ou le dessiner tel qu'il le voit. On cite bien des anecdotes d'après lesquelles un peintre aurait vu tout à coup lui apparaître son tableau tout composé : composé, peut-être, mais non pas fini. De la première esquisse à la toile définitive, que d'études, d'essais et de retouches[1] ! Le travail de schématisme visuel va donc être un peu différent de celui que nous décrivions tout à l'heure. L'image ira se modifiant au cours de l'exécution même.

En feuilletant un livre de mythologie, je rencontre cette phrase : « On dit que Bellérophon mourut foudroyé par Jupiter, tandis qu'à l'aide de Pégase il voulait escalader le ciel. » Supposons que je sois peintre, c'est-à-dire habitué à chercher, dans tout spectacle ou toute image qui se présente, le tableau à faire. Aussitôt mon imagination s'exalte. Bellérophon foudroyé! Quel tableau! Dans une toile immense, sur un fond d'azur sombre où traînent seulement quelques nuées blanches, je vois le groupe tragique : Pégase effaré, cabré dans le vide, battant des ailes au vent de foudre qui l'emporte; Bellérophon renversé sur sa croupe. Mais le héros,

(1) Un peintre disait à Henner qu'il n'avait encore rien de prêt pour le Salon, mais qu'il voyait le tableau à faire. « Comment, répondit Henner, vous voyez votre tableau ? Mais alors il est fait. Il ne vous faut plus qu'une heure pour le peindre ! »

d'un dernier effort, redresse la tête *pour voir*, et défie du regard l'éclair qui vient à lui. Vite, un crayon, du papier, fixons cette image pendant que je l'ai présente à l'esprit. En trois coups de crayons, j'ai esquissé une nuque qui se redresse, un bras étendu, la courbe d'une encolure. Puis je m'arrête. Le reste ne vient pas. C'est que je m'aperçois, au moment de les formuler, que mes idées étaient beaucoup moins nettes que je ne croyais moi-même. Je voyais bien ce bras ainsi. Mais l'autre? Je n'y avais pas pensé. Et ces ailes? Comment les placerai-je? Comme ceci? Elles cacheraient le corps du cavalier. Comme cela? Nouvelles incompatibilités. Décidément ce que je prenais pour une vision nette n'était qu'une sorte de rêverie passablement nébuleuse. C'est grâce au travail même de la figuration que je parviendrai à mettre cette image au point. L'effort que je ferai pour l'exprimer graphiquement m'obligera à la compléter et à la rendre plus précise. Ce que l'imagination propose en hésitant, la main l'affirme.

Considérons enfin les œuvres improvisées le crayon en main, où le dessinateur cherche son idée à mesure qu'il l'exécute, et dans les hasards mêmes de l'exécution. Ici l'image mentale et la figure graphique se forment en même temps et se modifient l'une par l'autre. Pendant que ma main court sur le papier, mon esprit s'abandonne à sa fantaisie. Dans les traits qui se tracent comme d'eux-mêmes sur la feuille blanche, je m'ingénie à voir des images nouvelles, que j'accuse d'un trait plus ressenti. Parfois le crayon va plus loin que je ne voulais, exagère mon geste : j'en prends mon parti, pour ne pas me donner la peine de recommencer. La figure que j'avais tracée pour rendre une image m'en renvoie une un peu différente : j'adopte cette nouvelle interprétation. Les plus petites causes, quand elles agissent ainsi sur nous à notre insu, peuvent avoir de grands effets. Un grain du papier fera dérailler mon crayon. Une déviation presque infinitésimale de la ligne commencée finira par m'amener dans une direction inattendue, et me fera peut-être modifier tout mon plan. Les instruments mêmes dont nous servons ont leurs caprices. « C'est à l'artiste, dit Töpfer, à asservir

son instrument; mais il arrive souvent qu'il asservit l'artiste. Si son pinceau ne le seconde pas dans la voie où il veut entrer, c'est lui qui le suit dans celle qu'il lui ouvre. Il se proposait de traiter un arbre avec sévérité, et le voilà qui oublie son modèle et badine son feuillé. Il voulait procéder par teintes larges et simples; mais voilà que son pinceau le séduit par certaines promesses de le seconder mieux autrement, et il se livre à son pinceau [1]. » Cet inattendu n'est pas pour déplaire à l'imagination figurative, qui aime à se jouer avec le hasard, qui s'en inspire volontiers. Que de trouvailles dues aux accidents de l'exécution et aux suggestions du procédé [2] !

Il est un art qui, plus que tous les autres, donne carrière à la fantaisie et au caprice, c'est l'art décoratif. Toutes les illusions auxquelles se complaît dans ses jeux l'imagination figurative, nous les verrons usitées en décoration. Comme emploi artistique des dessins à double jeu, je citerai les mosaïques où le fond est la contre-partie exacte du sujet, en sorte que le regard peut faire passer tantôt l'un tantôt l'autre au premier plan, renversant à chaque instant les apparences par un simple effort d'imagination. Soient encore les incrustations des meubles de Boule : on suit un rinceau qui se détache en cuivre sur fond de bois, et voici qu'il se continue en bois sur fond de cuivre, sans qu'on puisse dire à quel moment le parti a été changé. Nous trouverons des exemples de transfiguration visuelle dans ces dessins d'ornement où l'on voit un buste de femme se terminer en fantaisie calligraphique, ou bien une figure d'homme, très réaliste, se changer peu à peu en ornement, en rinceau de feuillage; dans ces monstres grotesques, comme le *porte-drapeau* de Jean de Bologne, qui déconcertent le regard par de continuelles équivoques de vision. Ne faut-il pas ranger dans la même catégorie les sirènes, centaures, harpies et

(1) *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*, ch. IX.

(2) Sur la valeur suggestive des procédés d'expression dans l'art, voir ma *Théorie de l'invention*, ch. IV. Sans aller jusqu'à dire que le hasard est le principe premier de l'invention, comme je l'ai soutenu avec quelque exagération dans cet ouvrage, il faut reconnaître qu'il joue un rôle important dans la genèse de toute idée originale.

sphinx, fantasque produit de l'art antique? Si l'on se figure ces monstres composés à froid, de pièces et de morceaux, ce grotesque paraîtra tout à fait extravagant. Mais si l'on y voit une succession d'images qui doivent passer l'une après l'autre dans l'esprit en se fondant l'une dans l'autre, une femme qui devient poisson, un homme qui devient cheval, une *métamorphose*, en un mot, et non un *composé*, alors tout s'explique ; notre imagination, un instant effarouchée, se rassure, reconnaissant que ce n'est là qu'un jeu de transfiguration visuelle, son divertissement favori.

Ces jeux d'apparence distraient le regard en donnant à la composition une sorte de mouvement et de vie. On contemple ces figures changeantes comme on regarde l'ombre d'un feuillage léger qui s'agite sur un mur, avec un peu d'hallucination et de vertige.

Il doit y avoir de la logique dans la décoration. Mais il doit y avoir encore et surtout de la fantaisie. De tout temps les vrais décorateurs l'ont ainsi entendu. Voyez! Le Chinois tord sur ses tapis d'étranges chimères, qui semblent vouloir prendre une forme et s'évanouissent en nuage. Sur ses potiches il fait éclore une flore conventionnelle, ramper et voler des animaux inconnus : monde de rêve où l'on ne voit les objets que comme dans une bulle de savon, contournés, déformés, à travers des nuages colorés qui passent et tourbillonnent; monde aussi d'insomnie et de cauchemar, où des monstres grimacent en roulant les yeux. Le Japonais reprend cette tradition; mais dans ses plus étranges conceptions décoratives, toujours quelque détail d'un réalisme charmant, fraîche réminiscence de la nature, quelquefois tout un pan de réalité jeté hardiment en pleine convention nous rend conscience de nous-mêmes, empêchant le rêve de dégénérer en obsession fiévreuse; c'est la fantaisie lucide, qui se joue entre la convention et la réalité, allant de l'une à l'autre sans pouvoir se décider à choisir. Et nos artistes du moyen âge, qui nous font voir en pleine lumière de midi, accrochés aux corniches de nos cathédrales, tous les monstres de la nuit! Et les Grecs eux-mêmes que l'on s'est obstiné si long-

temps à ne regarder qu'à travers le préjugé académique[1]; les Grecs à l'imagination orientale, dont les plus beaux poèmes sont des contes des mille et une nuits, les plus belles comédies des féeries, dont la religion même est le songe d'une nuit d'été, et qui ont inventé plus de monstres composites que Callot et Téniers n'en mirent jamais dans leurs Tentations de saint Antoine! Tous ont compris la décoration comme l'art de mettre de l'imaginaire dans le réel, comme un appel à la contemplation rêveuse. En vérité, l'on n'est pas né pour faire de la décoration, si l'on n'aime pas à voir des chimères dans les nuages, des paysages dans le lichen des vieux murs, des têtes grimaçantes dans les ronces d'une planche noueuse; si jamais l'on n'a pris un plaisir puéril à combiner curieusement, à entrelacer des lignes, aussi absorbé dans ces billevesées qu'Archimède dans sa géométrie; en un mot, si l'on n'a pas un grain dans la tête, ce grain d'opium dont parlent les Goncourt.

II. — LES ILLUSIONS DE LA PERSPECTIVE

Pour établir un ordre entre les suggestions si diverses par lesquelles le peintre met en jeu notre imagination et l'incite à compléter la représentation qu'il nous donne des objets, nous les classerons en deux séries ; nous étudierons d'abord celles qui se rapportent à la simple forme des objets, puis celles qui nous donnent l'illusion de la couleur. Parlons d'abord de l'illusion la plus simple et la mieux connue, celle que provoquent les effets de perspective linéaire.

Problème du tracé perspectif.

Un tracé perspectif est une *anamorphose*, c'est-à-dire une image méthodiquement déformée qui, regardée d'un certain biais, reprend une apparence régulière.

(1) Je lis dans le *Journal des Goncourt*, t. II, p. 4 : « Dans le beau grec, il n'y a ni rêve, ni fantaisie, ni mystère, pas enfin ce grain d'opium, si montant, si hallucinant et si curieusement énigmatique pour la cervelle d'un contemplateur. »

Soit un objet qu'il s'agisse de mettre en perspective, une table par exemple. Je commence par la regarder attentivement : elle est carrée ; ses pieds ont telle longueur ; elle a telles dimensions. Je prends ainsi mentalement des mesures et des directions. Cela fait, je m'installe devant une feuille de papier, et je me livre à un petit travail de construction géométrique ; j'établis une figure qui ne ressemble pour ainsi dire en rien à l'objet : ni les directions de lignes, ni la forme, ni les proportions ne sont les mêmes. Mais regardez ce dessin dans un certain sens, et à une certaine distance. De ce point de vue, et de celui-là seul, cette figure reprendra un aspect régulier. Faites un effort pour la voir dans l'espace, et vous verrez vous apparaître l'image de la table, bien carrée, bien d'aplomb sur ses quatre pieds. L'anamorphose s'est opérée.

La géométrie nous indique des règles pour tracer ces figures d'une manière parfaitement correcte. Pour le géomètre, l'image perspective d'un objet, c'est sa projection conique sur le plan du tableau. Même dans les cas les plus complexes, le problème ne présente jamais grande difficulté. Il est rare cependant que les artistes se servent de ces règles. Ceux mêmes qui les connaissent ne les appliquent d'ordinaire qu'au jugé ; ils font de la perspective de sentiment. De là des erreurs presque constantes.

Il est difficile en effet que l'artiste, en dessinant les objets, résiste au désir de les représenter tels qu'il les voit. Il a beau connaître les déformations exigées par la perspective, toujours l'idée de la forme réelle, agissant sur sa main, le porte à atténuer ces déformations.

Le changement que le dessinateur novice a le plus de peine à accepter, c'est le changement de direction des lignes : ainsi les lignes parallèles qu'il doit représenter par des lignes convergentes. Son premier mouvement sera toujours de leur conserver leur parallélisme ; et jamais il n'osera les faire assez convergentes [1].

(1) Un enfant qui dessinera un carré aura même une tendance à faire le côté le plus éloigné plus grand que le côté le plus rapproché, et par conséquent à faire divergentes les deux lignes qui devraient converger.

Il sera porté aussi à sous-évaluer de beaucoup l'effet de l'éloignement sur la grandeur apparente des objets. Quand je compare un objet très rapproché à un objet de même grandeur situé beaucoup plus loin, je me rends bien compte que la grandeur angulaire n'est plus la même. Mais pour les courtes distances, cette diminution de grandeur passe tout à fait inaperçue. Quand, par exemple, je regarde deux hommes situés l'un à deux mètres de moi, l'autre à quatre mètres, je ne m'aperçois nullement que l'image de l'un est juste deux fois plus grande que l'image de l'autre; sachant qu'ils sont de même taille, je les vois de même taille ; et si je les dessinais, j'aurais certainement une tendance à les représenter par des figures de même grandeur.

Certaines fautes de perspective s'expliqueront par des illusions d'optique auxquelles nous sommes sujets dans l'usage de la perception. Ainsi nous avons une tendance à estimer d'une manière exagérée la hauteur des lignes verticales : dans la perspective de sentiment, on trouvera la trace matérielle de cette illusion. « Quand on voit une montagne, remarque Elie de Beaumont, on se la figure toujours plus élevée qu'elle ne l'est ; aussi est-on disposé, quand on la dessine, à doubler ou tripler la hauteur, ce qui en donne une véritable caricature [1]. »

Aux indications de la perspective linéaire la peinture ajoutera, pour compléter l'illusion de la distance, les effets de la perspective aérienne.

Lorsqu'un objet s'éloigne de nous, ce n'est pas seulement sa grandeur, c'est aussi sa teinte qui va se modifiant. L'air n'étant jamais parfaitement diaphane, mais réfléchissant toujours de la lumière plus ou moins colorée, les objets que

On a expliqué cette erreur de bien des manières. La vraie cause est sans doute que l'enfant ne juge de la direction de ces lignes que par leur point d'arrivée : il en voit une s'en aller vers un point situé à sa gauche, l'autre vers un point situé à sa droite, et cela lui donne l'idée de directions divergentes.

(1) *Leçons de géologie pratique*, t. I, p. 116. Voir une observation semblable de Bravais, citée par Helmholtz, *Optique physiologique*, trad., p. 722.

nous apercevons à grande distance doivent perdre leur couleur propre et prendre celle de l'atmosphère. A supposer même que l'air fut d'une transparence parfaite, ils n'en subiraient pas moins une décoloration par l'effet du mélange optique : les détails de coloration de l'objet, n'étant plus distinctement aperçus, se fondent en une teinte résultante, nécessairement plus neutre, moins saturée qu'aucune des couleurs composantes. Cette altération progressive de la couleur est au moins aussi expressive de l'éloignement que la diminution de grandeur. Avec la perspective aérienne seule, sans aucune indication de perspective linéaire, un tableau peut nous donner nettement l'illusion de la distance, reculer les objets de second plan, et donner aux objets les plus proches un relief particulier.

Problème de la restitution visuelle.

Quand nous regardons un tableau en cherchant à nous rendre compte de ce qu'il représente, nous avons à résoudre, nous aussi, un problème de perspective, mais de perspective inverse. Le dessinateur devait, étant donné tel objet situé à telle distance, en trouver la projection sur le plan du tableau. Maintenant il s'agit, étant donnée cette projection, de reconstituer mentalement l'objet.

Le tracé perspectif nous renseigne très exactement sur l'aspect superficiel des objets, c'est-à-dire sur la direction dans laquelle nous devons nous figurer chaque point du corps représenté. Mais le difficile est de savoir à quelle distance chacun de ces points doit nous apparaître. L'inconnue du problème, c'est cette distance. On peut se figurer dans l'espace une infinité de points qui tous auraient pour projection ce même point du tableau, et par conséquent une infinité d'objets qui pourraient être représentés par cette même figure. L'interprétation d'un dessin serait donc presque impossible, si nous n'avions au préalable aucune idée des objets représentés. Heureusement il n'en est pas ainsi. Nous nous doutons bien que ce qu'il faut chercher dans un dessin,

c'est l'image d'objets semblables à ceux que nous voyons dans la nature, et même l'image d'objets qui nous soient familiers. Le champ des hypothèses plausibles se restreint donc, et le problème comporte une solution plus précise. Etant donné un tracé perspectif, nous avons seulement à chercher quel est l'objet connu qui, placé à une certaine distance, offrirait à peu près cet aspect.

Naturellement la restitution visuelle sera d'autant plus facile et d'autant plus nette qu'il s'agira d'objets ayant une forme et une grandeur mieux définies. Le tracé perspectif d'un cercle, d'un carré, d'un cube est très facile à interpréter : l'objet étant de forme parfaitement définie, sa déformation apparente peut se rectifier au premier coup d'œil. Quand dans un dessin nous voyons les poutres d'un toit, les arêtes d'un édifice régulier, les ombres de colonnes verticales converger vers un même point de l'horizon, nous ne pouvons nous tromper sur le sens de cette convergence apparente, qu'une longue expérience nous a appris à interpréter correctement.

Il en est de même pour l'amoindrissement apparent des images, quand il s'agit d'objets de grandeur connue : ainsi un homme, un cheval, une chaumière. Dans un tableau où figurent un certain nombre d'objets de grandeur indéterminée, le peintre aura soin d'introduire quelque objet de grandeur définie, qui nous donne l'échelle et par conséquent l'éloignement des autres. Pour expliquer le raccourci d'un membre, il nous présentera le membre symétrique dans tout son développement. Le cas où la restitution visuelle est le plus facile est celui où nous voyons figurés dans le tableau un certain nombre d'objets de grandeur évidemment égale, présentés en échelle décroissante, exemple une rangée de colonnes. Cela nous explique l'effet produit dans certains tableaux par la répétition à même distance d'un même motif. On nous montre un arbre dans la plaine, puis un arbre de même espèce à quelque distance, puis un autre. Il semble que nous voyons le même objet s'éloigner en décroissant par degrés : l'impression de profondeur est frappante.

On remarquera que d'ordinaire nous ne tenons pour ainsi dire aucun compte de l'échelle générale du tableau ou du dessin que nous avons sous les yeux. Que les objets soient représentés plus grands ou plus petits que nature, nous ne voyons là aucune indication perspective, aucune intention de nous les faire paraître plus éloignés. Jamais nous ne songerons, quand nous regardons un portrait en miniature, à projeter mentalement cette figure à grande distance pour lui restituer sa grandeur normale. Une échelle quelconque étant adoptée, nous nous inquiétons seulement de la grandeur relative des objets. C'est dire que le tracé perspectif indique plutôt leur distance relative que leur distance absolue. La position des objets de second plan est parfaitement définie par rapport aux objets de premier plan ; mais la position de ceux-ci est à peu près indéterminée. Voici une gravure représentant l'intérieur d'une chambre. Je me rends bien compte de sa profondeur, de la position respective des divers meubles. Je vois au premier plan une table dont la perspective exactement observée me donne une nette impression du relief. Mais cette table, à quelle distance m'apparaît-elle ? Si l'on me posait brusquement cette question, je serais surpris de ne pouvoir aussitôt répondre. A en juger par la grandeur de la figure, elle devrait me paraître très lointaine ; mais je ne la vois pas ainsi. La vérité est que sa distance est tout à fait indéterminée dans mon esprit ; je ne m'étais occupé que de sa forme. Si je fais un effort spécial pour la voir dans l'espace en relief stéréoscopique, je ne puis la projeter mentalement qu'à quelques centimètres derrière le plan de la feuille.

C'est bien ainsi que nous sommes portés à nous représenter les objets de premier plan d'un tableau peint à une échelle réduite ; quand nous nous efforçons de les voir dans l'espace, nous les voyons à peu près à la distance de la toile ou immédiatement derrière le cadre : ils nous apparaissent comme de petites figures en relief dans une sorte de niche.

Si le peintre tient à donner beaucoup de recul au premier plan de son tableau, comme il convient d'ordinaire dans le paysage, il faudra qu'il indique formellement cet éloigne-

ment par quelque effet de perspective aérienne ; il pourra aussi recourir à l'artifice de ces cadres profonds, taillés en biseau ou moulurés à plusieurs plans de manière à paraître plus profonds encore, qui empêchent le regard de se rendre compte de la proximité réelle des figures.

Illusions produites par les mouvements du spectateur.

Pour obtenir d'un tableau l'effet voulu par l'artiste, il faut se placer exactement au point de vue qu'il a choisi dans la construction perspective de son œuvre. Mais il est très rare qu'on le fasse. Souvent ce point n'est pas accessible. Souvent il n'est pas indiqué d'une manière suffisante. Il est donc intéressant de chercher quels changements doivent se produire dans l'apparence d'un tableau, quand le spectateur s'écarte plus ou moins du véritable point de vue.

Si je me porte de côté, les figures étant vues plus obliquement et par conséquent en raccourci, les objets sembleront s'aplatir. Comme ils me présentent toujours la même face de quelque biais que je les regarde, je croirai qu'ils se tournent dans ma direction à mesure que je me déplace[1]. En outre, ceux qui sont représentés à une échelle réduite et qui sont censés par conséquent situés à une certaine distance derrière la toile prendront un mouvement virtuel inverse du mien, et d'autant plus rapide que leur distance apparente sera plus considérable. Soit en effet un point P de la toile, que je suis censé apercevoir en P' à un kilomètre de distance. Si, tenant toujours mon regard fixé sur le point P, je me porte vers la gauche, ma ligne de visée pivotera sur ce point, et le point P' qui me paraît toujours situé dans son prolongement s'en ira vers la droite avec une vitesse extrême, de sorte qu'à un déplacement insignifiant de l'œil correspondra un déplacement considérable de l'objet représenté. Si l'éloignement apparent était double le déplacement apparent augmenterait

(1) Pour l'analyse détaillée de cette illusion et d'autres semblables, voir l'ingénieux article de J. Soret dans la *Revue scientifique*, 3 novembre 1888.

d'autant. — Cet effet est surtout curieux quand il change d'une manière notable la direction apparente des lignes du tableau. Soit un tableau représentant un canal qui s'en va droit vers l'horizon. Je fais deux ou trois pas vers la droite, et regarde de nouveau le tableau. L'aspect en est singulièrement modifié. Il représente maintenant un canal coulant, à n'en pas douter, vers la gauche. Si je me porte enfin vers la gauche, le canal obliquera vers la droite. On s'expliquera sans peine cette illusion en se reportant à la loi précédemment énoncée : quand je marche vers la gauche, tous les points du canal, prenant un mouvement virtuel inverse, seront reportés vers la droite, mais les points les plus éloignés beaucoup plus fortement que les autres; de sorte qu'en fin de compte tout leur alignement sera notablement dévié de sa direction première

Si au lieu de me porter de côté, je m'approche ou m'éloigne du tableau, les objets prendront encore un mouvement apparent inverse du mien et de vitesse proportionnelle à leur distance. Il en résultera un grand changement dans leurs positions relatives. Supposons en effet dans le tableau trois personnages qui, regardés du véritable point de vue, m'apparaîtraient à deux, quatre et six mètres. Si je me place à une distance double, la grandeur angulaire des figures devenant moitié moindre, les objets devront me paraître deux fois plus éloignés ; c'est-à-dire que maintenant les personnages m'apparaissent à quatre, huit et douze mètres. Si je me mettais à demi-distance, leur éloignement apparent deviendrait de un, deux et trois mètres. D'une manière générale, le tableau doit sembler s'aplatir quand je m'en rapproche, et prendre plus de profondeur quand je m'en éloigne.

Cette illusion est moins forte que la précédente, parce que nous localisons moins nettement les objets en distance qu'en direction. Une autre interprétation serait d'ailleurs possible. Au lieu de supposer que les objets ont varié de distance en gardant leurs dimensions, je pourrais supposer qu'ils ont varié de dimensions en gardant leur distance. Cette seconde interprétation devra s'imposer surtout quand la distance respective des objets sera suffisamment déterminée par quelque

détail du tableau. Supposons un tableau qui représente une table entourée de convives, vue à très courte distance, de manière à ce qu'entre les personnages de premier plan et ceux de second plan il y ait une différence de grandeur considérable. Si je regarde ce tableau de trop loin, je devrais, conformément à la loi précédente, m'en exagérer la profondeur ; mais alors il faudrait supposer que les assiettes, que les verres se sont étirés et ont pris une forme ovale ; que le bras de ce convive, présenté en raccourci, s'est allongé démesurément. Cette hypothèse déconcerte trop l'imagination pour être adoptée. Je conserverai donc mentalement aux objets leur forme et leur distance normale. Mais alors c'est leur grandeur relative qui me semblera modifiée. Les personnages de premier plan, par rapport à ceux que je vois au bout de la table, me feront l'effet de géants.

Tels sont les changements d'apparence qui *doivent* se produire quand nous nous écartons plus ou moins du véritable point de vue du tableau. Pour les déterminer, j'ai supposé que nous n'avions aucune conscience ou ne tenions aucun compte de la position réelle de la toile. En fait, il n'en est pas d'ordinaire ainsi. Quand nous regardons un portrait obliquement, nous ne voyons pas pour cela la figure aplatie, si nous nous rendons compte que nous sommes placés trop de côté : ayant conscience de cette obliquité de la toile et rectifiant aussitôt l'aplatissement apparent de la figure, nous la voyons comme elle nous apparaîtrait si elle se présentait de face. Bien que notre position soit défectueuse, notre interprétation reste correcte. Il se produit ici un travail d'esprit curieux. Nous commençons par regarder la toile comme un objet réel, écartant, pour la mieux voir, les illusions de la perspective ; et cela fait, nous rappelons à nous ces illusions, pour regarder cette toile dans son sens représentatif. La rectification est surtout complète quand nous avons commencé, en nous plaçant en bonne position, par nous faire du tableau une idée correcte ; cette interprétation une fois adoptée, nous nous y tiendrons, de quelque biais que nous regardions ensuite le tableau. On peut le

pencher en avant ou en arrière, l'appliquer sur une surface cylindrique, le coller au plafond [1], nous ne serons pas embarrassés pour le redresser mentalement. Il ne se produira de déformation apparente que dans les positions trop incommodes pour que la figure puisse être perçue distinctement, celles, par exemple, qui nous feraient voir la toile dans un raccourci excessif.

Il importe donc que le spectateur ne s'écarte pas trop du véritable point de vue du tableau. Mais pour de légers écarts l'inconvénient sera médiocre ; l'apparence du tableau sera modifiée à peine. Les lois de la perspective s'imposent absolument et rigoureusement dans la construction du tableau ; il faut que le peintre choisisse un point de vue bien déterminé, et s'y tienne. Mais heureusement les problèmes de perspective inverse, les seuls que le spectateur ait à résoudre, comportent toujours une solution large. Je ne suis pas tenu de chercher dans l'espace ce point mystérieux d'où les objets m'apparaîtront exactement comme les a conçus l'artiste. Je n'ai à chercher que le point de vue esthétique, c'est-à-dire la position d'où je verrai le tableau sous un aspect favorable ; et cela me laisse une latitude très rassurante.

III. — RELIEF ET MODELÉ DES SURFACES

Le tracé perspectif d'un objet ne nous donne que la forme de ses contours. Mais comment ces contours sont-ils remplis ? Quand il s'agit de solides géométriques, leur relief est suffisamment indiqué par les lignes d'arête [2] ; mais quand il s'agit

(1) Ce n'est pas une simple supposition que je fais. On se demande par quelle aberration cet usage a pu s'établir ?

(2) Encore subsiste-t-il souvent quelque incertitude sur la manière dont doit être interprété ce tracé perspectif. On sait qu'il est possible, par un effort d'imagination, de modifier de diverses manières le relief apparent d'une figure représentant les arêtes d'un solide géométrique. Quelquefois ce changement s'effectue de lui-même. Volontaire ou non, il me semble toujours avoir pour condition un mouvement du regard, qui se pose sur telle ou telle ligne, et lui donne ainsi une plus-value qui la fait passer au premier plan, comme si dans la figure elle était

d'objets d'un relief très irrégulier, tels que ceux qui se présentent à nous dans la nature, les indications du trait ne suffisent pas ; il faut trouver un moyen supplémentaire d'indiquer le relief et le modelé des surfaces.

Le relief en peinture.

Une longue expérience nous a appris à juger de la forme des objets par les jeux de la lumière à leur surface. Un luisant, un reflet, une ombre portée, tout nous est indication. Si donc nous voyons ces divers signes exactement reproduits, du premier coup d'œil nous nous ferons une idée parfaitement nette de l'objet représenté [1]. Pour que l'illusion soit plus complète, il sera bon que le tableau soit placé dans son jour, de manière à ce que l'objet représenté soit éclairé dans le tableau comme un objet réel le serait à cette place. En observant cette précaution on arrive très facilement à produire l'illusion forcée du relief, ce que l'on appelle le *trompe l'œil.*

Parfois le peintre a recours, pour donner à quelques parties de sa toile un relief plus saisissant, au système des empâtements. Cette légère saillie réelle augmente en effet d'une manière étonnante la valeur de la saillie apparente ; elle sert pour ainsi dire d'amorce à l'illusion, la soutient en la reliant à la réalité. Mais peut-être serait-il d'un art plus pur de n'user qu'avec une discrétion extrême de ce moyen d'expression [2].

réellement marquée d'un trait de force. Pour plus de détails sur cette illusion, voir Helmholtz, *Optique physiologique*, p. 795, et Wundt, *Psychologie physiologique*, p. 165.

(1) Il faut remarquer que si les ombres rendent plus intelligible le relief de la figure représentée, elles ne le rendent pas plus saisissant ; au contraire, je constate qu'il m'est plus facile de me donner l'illusion du relief stéréoscopique devant un simple dessin au trait que devant un dessin à l'effet. Est-ce parce qu'il est plus facile de perdre conscience de la distance réelle d'une simple ligne, que de la distance de toute une surface colorée?

(2) Entre le dessin, qui nous donne du relief des corps une représentation toute suggestive, et la sculpture en ronde-bosse, qui le reproduit

Le moyen le plus sûr et le plus loyal d'obtenir en peinture l'illusion du relief est de reproduire objectivement sur la toile les changements qui se produisent dans l'aspect d'un objet quand nous fixons notre regard sur le point le plus saillant de sa surface. Ce procédé de suggestion n'ayant pas été encore signalé dans les traités spéciaux, bien qu'il soit pratiqué en fait par les meilleurs artistes, je crois nécessaire de donner ici quelques détails à ce sujet.

Quand je regarde un objet rapproché, mes yeux, accommodés pour la vision à courte distance, ne me donnent qu'une image très confuse des objets plus éloignés. Voici par exemple un vase de fleurs placé sur ma table, et comme fond de tableau la tapisserie du mur. Si je fixe mes yeux sur le vase, la tapisserie se brouillera ; bien plus, si je regarde une des fleurs qui se penchent sur le devant du bouquet, celles qui sont immédiatement derrière ne seront plus perçues distinctement ; je puis même, en regardant avec une fixité suffisante le pétale le plus saillant de cette fleur, effacer à demi le reste de la corolle. Il y a là tout un changement d'apparences uniquement dû à l'accommodation de notre œil, et que l'on pourrait appeler pour cette raison un effet de *perspective visuelle*.

Cet effet est comparable à celui de la perspective aérienne ; mais il se produit, comme on le voit, pour des distances infiniment plus courtes. Il accentue singulièrement, dans la nature, le relief des objets, en les isolant dans l'espace, en faisant ressortir encore leurs parties saillantes. Pourquoi n'en tiendrait-on pas compte, dans la mise au point des dessins et des tableaux ?

En fait, si l'on analyse un certain nombre de toiles qui donnent une forte impression de relief, on constatera que l'artiste s'est conformé, d'instinct, aux exigences de la perspective visuelle, surtout dans les toiles qui représentent une

littéralement, nous trouvons une sorte de compromis dans la sculpture en bas-relief, qui le rend à la fois par des jeux de lumière et par un relief méthodiquement atténué ; procédé charmant et vraiment artistique, car il exclut le réalisme de l'imitation.

seule figure ou un seul objet vu à courte distance. Pourquoi le fond sur lequel se détache la figure est-il si sommairement peint? Dans la figure même, pourquoi les parties saillantes sont-elles beaucoup plus *faites* que les parties rentrantes? Les lois de la perspective aérienne n'autoriseraient pas une telle altération des images à si courte distance. Si l'on questionnait le peintre, il répondrait sans doute que c'est une convention dont il use, et qui se justifie suffisamment par l'effet produit. En réalité, ce procédé n'est nullement conventionnel; il reproduit au contraire le véritable aspect des choses, telles que notre œil nous les montre; et c'est parce que cette façon de les représenter est la plus vraie qu'elle nous suggère si fortement l'idée de leur relief. Un tableau où le peintre appliquerait systématiquement les règles de cette nouvelle perspective, c'est-à-dire qui nous présenterait les choses telles que notre œil les voit quand il est placé à un certain point de vue et *accommodé pour une distance donnée*, ne manquerait pas de produire une impression encore plus juste et par conséquent plus saisissante. — La faute ordinaire des dessinateurs novices est de vouloir mettre dans leur dessin des détails que l'œil ne saurait percevoir que l'un après l'autre et en se déplaçant : devenus plus familiers avec la perspective, ils comprennent qu'un dessin ne doit représenter qu'un seul moment de la perception. Ne commet-on pas une faute analogue quand on met dans un tableau des détails que l'œil ne saurait percevoir dans la nature qu'en changeant son accommodation? Ne reviendrait-on pas de même à la vérité, en peignant les choses telles qu'on peut les voir d'un coup d'œil, et l'œuvre ne gagnerait-elle pas en puissance d'effet à cette nouvelle simplification ? Un tel tableau serait vraiment un coup d'œil jeté sur la nature, une vision fixée.

Il est un cas où la perspective d'accommodation, au lieu d'exagérer en quelque sorte la perspective aérienne, entrerait avec elle en conflit. C'est le cas où notre attention se porte sur un objet de second plan. Quand, par exemple, je regarde un massif de fleurs au fond d'un jardin, je le dis-

tingue avec une netteté parfaite, tandis que les fleurs placées plus près de moi ne m'apparaissent plus que comme des taches colorées. Quelques peintres n'ont pas craint de reproduire cet effet un peu paradoxal. On en trouverait des exemples dans Bastien Lepage ; l'école impressionniste semble s'y complaire. Ce renversement des effets ordinaires de la perspective déconcerte nos habitudes et choquerait facilement, si le peintre n'y mettait du tact et de la mesure. Il n'aura pas d'inconvénients dans un paysage où le premier plan serait occupé par des eaux ou des terrains, dont l'exécution peut être très sommaire sans qu'on le remarque. On n'admettrait pas que cette altération portât sur des objets de forme définie ou des figures capables d'attirer sur elles l'attention.

Question des couleurs saillantes et rentrantes.

Lorsque nous regardons une surface teinte de couleurs diverses et bien tranchées, par exemple une verrière d'église, il nous est difficile de la voir parfaitement plane, bien que nous sachions qu'elle l'est en réalité ; certaines parties semblent faire saillie ; d'autres se creusent et passent au second plan ; d'autres semblent taillées en biseau. L'illusion ne s'impose jamais tellement que nous ne puissions la renverser par un effort d'imagination. On peut constater pourtant que certaines couleurs ont une tendance à venir plutôt au premier plan. Ainsi, étant donnée une surface teinte de rouge et de bleu, le rouge nous paraîtra plutôt saillant et le bleu rentrant.

Voici comment l'on explique d'ordinaire cette illusion. On sait que les divers rayons colorés sont inégalement réfrangibles. Les rayons rouges, par exemple, en passant à travers une lentille réfringente telle que le cristallin, subissent une déviation moins forte que les rayons bleus. Si donc nous regardons une surface mi-partie de rouge et de bleu, notre œil ne peut s'accommoder de manière à percevoir bien nettement les deux surfaces à la fois ; après avoir regardé dans le

bleu, il nous faudra, pour voir nettement dans le rouge, faire un effort d'accommodation supplémentaire, analogue à celui que nous ferions pour percevoir un objet plus rapproché. Habitués à juger des distances par cet effort d'accommodation, nous aurons l'illusion d'un rapprochement réel de la couleur. — En vertu de cette théorie, on pourrait dresser, *à priori*, un tableau des couleurs saillantes et rentrantes : ce ne sera qu'une question de longueur d'ondes et d'indice de réfraction, que les physiciens se chargeront aisément de résoudre. On trouvera ainsi que le rouge, l'orangé, le jaune doivent être des couleurs saillantes; le bleu, l'indigo, le violet des couleurs rentrantes; le vert sera saillant par rapport au bleu, rentrant par rapport au jaune. En un mot, toutes les couleurs du spectre solaire, du rouge extrême au violet extrême, seront de plus en plus rentrantes.

Voilà une très belle théorie. Ces différences d'accommodation pour des rayons de longueur d'onde différente sont un fait indéniable. Mais est-ce là vraiment la cause de l'illusion dont il s'agit? J'en douterais fort pour mon compte.

D'abord, si les différences de coloration ont un effet sur l'accommodation des yeux, elles n'en ont absolument aucun sur leur convergence, qui l'emporte de beaucoup quand il s'agit d'évaluer les distances. Voilà une première raison pour que l'illusion, si elle existe, soit considérablement atténuée. En outre, je ne vois pas pourquoi ce changement d'accommodation, qui dans l'usage de la perception doit être aussi étroitement associé au changement de couleur qu'au changement de distance, nous donnerait précisément l'illusion d'un changement de distance. « Les couleurs saillantes, dit fort bien E. Brücke[1], évoquent en nous des impressions de relief, vagues et comme entrevues en rêve. C'est ce qui fait leur charme. » Mais c'est aussi ce qui fait la difficulté de savoir si on les éprouve ou non. Voici à ce sujet une expérience faite par Helmholtz[2], dont le compte rendu est bien ins

(1) *Des couleurs*, chez G. Baillière, p. 198.

(2) *Optique physiologique*, trad. Javal et Klein, p. 805.

tructif : « A l'extrémité d'un tube noirci intérieurement, j'ai disposé un écran percé de deux fentes verticales recouvertes l'une d'un verre rouge, l'autre d'un verre bleu. Il me fallait un effort d'accommodation notablement plus considérable pour voir nettement la ligne rouge que pour la bleue. Après de nombreux essais, il finissait par se produire l'impression d'une ligne rouge plus rapprochée que la ligne bleue, mais l'illusion se produisait avec difficulté et disparaissait facilement : pour la maintenir, il était nécessaire de ne pas cesser d'accommoder alternativement pour les deux lignes. L'illusion se produisait plus facilement en faisant la bande rouge un peu plus large, de manière à lui donner l'aspect d'un objet plus rapproché. » L'expérience me semble décisive, pour démontrer que l'accommodation de l'œil ne doit pour ainsi dire pas entrer en ligne de compte dans cette illusion. Quand deux couleurs, prises aux deux extrémités du spectre, regardées d'un seul œil, avec un effort d'accommodation considérable, ne fournissent qu'une illusion aussi tardive et aussi précaire, comment pourrait-elle se produire dans les conditions normales de la perception ? Tout bien considéré, on voit que ce tableau des couleurs, si bien rangées en saillantes et rentrantes par ordre de réfrangibilité, est de pure fantaisie.

Tout l'effet que l'on attribue à la différence de réfrangibilité des couleurs, je l'attribuerais à une différence de *valeur*. Nous faisons tout simplement passer au premier plan les couleurs les plus lumineuses. Dans un relief les saillies étant presque toujours plus claires et les creux plus sombres, il est naturel que nous soyons disposés à voir les parties claires en saillie et les parties sombres en creux. La même couleur pourra devenir saillante ou rentrante par rapport à une autre, selon qu'elle sera plus ou moins rabattue.

Quand les deux couleurs seront de luminosité sensiblement égale, mon jugement sera comme en équilibre, et l'illusion pourra se produire à volonté dans un sens ou dans l'autre. Peut-être, en y réfléchissant, trouverai-je encore une tendance à faire passer au premier plan les couleurs particu-

lièrement voyantes, comme le rouge vif. Dans une composition ornementale un peu complexe, les parties ainsi colorées attirent tout d'abord notre attention; ce sont elles que nous sommes disposés à regarder comme le motif principal de la décoration, celui qui est censé se détacher sur le fond. Je trouve encore que même quand il est très clair ou très vif, le bleu est plutôt une couleur de fond; il nous est toujours plus facile de le reculer en imagination pour le faire passer au second plan. Rien ne semble profond comme le bleu quand il est très sombre. C'est, sans doute, que le bleu est la couleur du ciel et des objets très lointains, arrière-plan sur lequel nous sommes habitués à voir les objets se détacher en relief.

Peut-être trouvera-t-on que ces raisons ne sont pas bien décisives; mais aussi l'illusion est-elle si caractérisée?

Le relief en gravure.

Dans le dessin à la plume et dans la gravure, où l'on ne peut exprimer les ombres et les colorations par des teintes continues, mais seulement par des traits, la direction même de ces traits peut avoir sa valeur suggestive.

Quand vous jetez les yeux sur une belle gravure, et que vous voyez ces lignes parallèles qui s'en vont par nappes dans des directions différentes, vous sentez immédiatement qu'il doit y avoir un rapport défini entre ces directions et la forme de l'objet, puisqu'elles l'expriment; à chaque instant vous croyez que vous allez saisir la loi; et aussitôt elle vous échappe. Ici les tailles suivent les contours de l'objet; là elles s'insèrent obliquement. Serait-ce qu'elles s'en vont plutôt dans la direction des ombres, et marquent leur courbe de dégradation? Ici peut-être; mais là ce doit être tout autre chose. On s'y perd, et l'on s'arrête découragé, en se disant qu'il est impossible de trouver la formule de mouvements aussi irréguliers. Cette variété de directions doit être une suite de symboles très subtils, de métaphores de geste intraduisibles en langage ordinaire, et dont l'artiste lui-même ne

pourrait donner la loi. Essayons pourtant. Peut-être cette complication de procédés n'est-elle qu'apparente, et sera-t-il possible d'en dégager les éléments.

Tout d'abord, en analysant un certain nombre d'estampes, et de préférence des gravures sur bois très simples, qui avouent plus naïvement leurs procédés, on reconnaîtra que les traits qui ne jouent pas le rôle de lignes de contour peuvent servir à exprimer deux choses, la coloration des objets ou leur forme. Je veux dire que tantôt le graveur ne se préoccupe que de rendre le clair obscur, les valeurs diverses, les teintes du modèle, et qu'alors c'est de ce côté qu'il faut chercher la loi qui détermine la distribution des tailles. Tantôt il est visiblement préoccupé de rendre le relief même indépendamment de l'ombre, jetant sur les surfaces des traits qui en expriment la courbure alors même qu'il n'y a sur le modèle aucune ombre qui justifie ces traits. D'ordinaire, dans la même estampe, il passe progressivement d'un système à l'autre, depuis les objets lointains dont il ne marque que la teinte jusqu'aux objets de premier plan dont il souligne le relief. Quelquefois les deux indications sont données simultanément. Ainsi, dans un système de tailles croisées, l'une des deux nappes représentera l'ombre, l'autre sera plutôt appropriée à l'expression de la forme.

En écartant cette cause d'irrégularité pour s'en tenir aux évidentes indications de forme, on verra se dégager une loi assez simple.

Pourquoi se trouve-t-on si embarrassé quand on veut rendre, avec la pointe d'un crayon, le milieu des figures, le plein, ce qui bombe? C'est qu'il n'y a sur cette surface ininterrompue aucune ligne que le crayon puisse atteindre et suivre. S'il y en avait de tracées en réalité, si le corps était strié de lignes régulières, je n'aurais qu'à dessiner ces lignes en perspective exacte, et j'aurais un relief indiqué. Ainsi, dans une étoffe rayée, les ondulations des raies marquent suffisamment la forme et la profondeur des plis. Voici le dessin au trait d'un bras de femme; comment indiquer que ce bras n'est pas une découpure plate, mais qu'il est rond

qu'il a un relief? Si seulement il y avait un bracelet au poignet! Je dessine ce bracelet. Immédiatement, comme tout le bras s'arrondit! C'est que la forme du bracelet, indiquée clairement par la perspective, me donne en quelque sorte la *coupe* du bras au poignet; et la suggestion, qui s'est opérée en un point de la figure, se propage à la figure entière. Mais, si ces lignes font si bon effet, pourquoi n'en mettrais-je pas partout où je veux obtenir une apparence de relief? Les corps ne sont pas zébrés dans la réalité de lignes croisées ou parallèles? Peu importe. Le spectateur, entrant dans cette convention, ne verra dans ces lignes que le relief qu'elles expriment. — De ces premières observations nous pouvons déjà tirer une formule : les tailles exprimeront la forme de l'objet, quand elles auront été mentalement conduites sur l'objet même, et mises avec lui en perspective.

Maintenant dans quelle direction convient-il de conduire ces traits sur l'objet même?

Le plus simple sera de supposer l'objet rayé en long ou en large. Entre ces deux partis, on choisira celui qui dans la circonstance donnée exprimera le mieux la forme de l'objet. S'agit-il d'ombrer un fût de colonne, placé verticalement : des stries longitudinales, semblables à des cannelures, le feront admirablement tourner. Mais si le fût est couché à terre de manière à se présenter en raccourci, on exprimera bien mieux sa forme en le supposant cerclé de tailles transversales. Dans les deux cas, on remarquera que l'on a été amené à conduire les tailles transversalement à la direction dans laquelle la surface de l'objet se raccourcit.

Cette façon d'exprimer les raccourcis par des tailles transversales est d'un usage constant en gravure. On conçoit la puissance d'expression du procédé. Ces tailles transversales, en divisant les surfaces qui se présentent en raccourci, en y marquant la succession des plans, les développent en profondeur, et nous aident à les voir dans l'espace avec leurs dimensions réelles. Elles ont de plus l'avantage, n'étant pas elles-mêmes raccourcies par la perspective, de nous donner comme autant de coupes de l'objet, particulièrement expres-

sives de sa forme. — De ces remarques diverses, on voit ici encore se dégager une formule assez simple : les tailles doivent être conduites sur l'objet de manière à ce que la perspective les déforme et les raccourcisse elles-mêmes le moins possible.

Il va sans dire que ce sont là de simples principes généraux, et qu'il ne faut pas s'attendre, dans la pratique, à ce qu'ils soient appliqués d'une façon bien rigoureuse. On n'établit pas une gravure d'art comme on établirait une carte de géographie, en exprimant les reliefs du terrain par des courbes méthodiques. « En abusant du principe, d'ailleurs excellent, des tailles *enveloppantes*, Goltzius arrive souvent aux effets les plus contraires à son but. A force de contourner les muscles dans les figures nues, il obtient, non pas la morbidesse des chairs, mais l'aspect du métal. Il est, dans son œuvre, des *Parques* dont les cuisses ressemblent à des cylindres creux, parce que le burin en a deux fois accusé la rondeur ; il est telle *Vénus* dont les seins ont l'air de boules en acier, parce que la seconde taille, au lieu de ne servir qu'à fortifier l'ombre, s'est arrondie comme la première autour de la forme[1]. » Il y a des raisons de convenance artistique, d'ordinaire très subtiles, quelquefois même impossibles à formuler, auxquelles l'artiste se conforme d'instinct et qui le déterminent à s'écarter de la règle. Il y a ce besoin de variété, de fantaisie, qui suffirait à lui seul pour le jeter à chaque instant en dehors des formules, à supposer qu'il y en eût de nettement établies. Dans cette variété de travaux, bien qu'à tout changement de plan corresponde dans les tailles un changement de direction, on ne saurait plus trouver de rapport exact entre l'inclinaison de chaque surface et la direction adoptée. — Un seul principe général subsiste. Quel que soit le parti adopté, que les tailles soient conduites en long ou en large, ou obliquement, ou au hasard, il faut toujours qu'elles aient l'*allure* de lignes tracées sur l'objet même et non sur le papier.

(1) Ch. Blanc. *Grammaire des arts du dessin*, p. 632.

Pour modeler, par exemple, une tête de vieillard, les tailles tourneront autour du crâne, se rideront au front et autour des yeux, marqueront par de brusques changements d'allure les méplats des joues, puis se perdront, s'effilocheront dans la barbe dont elles suivront les ondes. Je ne saurais dire quelle direction de tailles doit correspondre à une forme donnée, mais je vois clairement que tout changement de forme doit modifier les mouvements de la main. Que le dessinateur se représente vivement le relief de l'objet qu'il veut rendre et se figure tracer ces lignes sur ce relief même! Alors leur direction sera commandée par l'apparence qu'il veut nous suggérer et qu'il se suggère à lui-même; elles n'auront pas une inflexion, un ressaut, un tremblement qui ne soit expressif de la forme de l'objet.

Devant des dessins composés suivant ce système, on éprouve quelquefois l'impression que donnent certaines vues stéréoscopiques : cela semble plus en relief que nature. C'est que ces traits marqués sur la surface de l'objet sont comme le tracé perspectif des mouvements qu'on ferait pour le toucher, le palper; ils nous en donnent une image plutôt motrice encore que visuelle. Or, le relief est bien plutôt une représentation motrice suggérée par la vue qu'une perception vraiment visuelle. Quand, par exemple, nous regardons une figure plane en essayant de la voir en ronde bosse, nous nous rendons fort bien compte que notre représentation s'enrichit de tout un afflux d'images motrices; nous nous figurons que notre main palpe l'objet, y trouve des saillies, en suit les contours, et c'est de ces gestes imaginaires que résulte la représentation finale de relief. Si donc on nous met sous les yeux une figure où ces gestes soient tout indiqués, l'impression de relief se produira aussitôt avec une vivacité surprenante.

Telle est la valeur suggestive de ces tailles enveloppantes, que nous les voyons employées même dans le cas où la forme de l'objet serait très suffisamment indiquée par la disposition des ombres et le modelé des teintes. Ainsi on finira un lavis, un dessin à l'estompe en jetant sur les objets de premier

plan quelques coups de pinceau ou de crayon qui donneront plus de mordant à leur relief. Ce procédé graphique trouve même son emploi dans les tableaux. Voyez, par exemple, le *Job* de Bonnat. En vous approchant de la toile, vous reconnaîtrez que certaines parties sont plutôt dessinées que peintes, tant les coups de pinceaux y sont marqués, soulignés même par de véritables traits de force. A distance, ces traits ne se distinguent plus, mais agissant encore sur le spectateur à son insu, ils font tourner les contours de la figure, avancer les parties saillantes : le modelé prend une vérité, un réalisme extraordinaire.

Tout cela paraîtra peut-être un peu subtil, et quand une explication est subtile, on s'en défie. Est-ce ma faute si le dessin est un art si raffiné? Il faut se dire au contraire que ce que nous venons de donner, ce sont les raisons qui sautent aux yeux. Nos explications sont encore grossières, puisqu'elles peuvent être exprimées par le langage. Nous en sommes restés à ce que l'on pourrait enseigner dans les méthodes. Le goût et l'art commencent là où les paroles manquent, à ce qui est irréductible aux formules algébriques du langage, à ce qui doit être vu et senti pour être compris.

IV. — REPRÉSENTATION DU MOUVEMENT

Représenter graphiquement le mouvement! Faire qu'une figure peinte semble se mouvoir! L'entreprise est bien téméraire. Tous les arguments de Zénon d'Elée contre le mouvement nous reviennent à l'esprit avec une force nouvelle. C'est bien sur la toile qu'Achille aux pieds légers ne pourra jamais atteindre la tortue, et que la flèche qui vole sera immobile. Il y a dans les termes mêmes du problème une sorte de contradiction. Peindre le mouvement, n'est-ce pas le fixer?

Il faut essayer pourtant. Le mouvement est le charme et la vie de la nature. Que serait la mer sans l'ondulation de ses vagues, la prairie sans le frisson de l'herbe? Le peintre

devra-t-il s'interdire le pittoresque de la vie animale, le dramatique de la vie humaine? La représentation du mouvement n'est pas un simple jeu, une fantaisie d'artiste; c'est une œuvre très sérieuse; c'est l'ambition et parfois le désespoir de la peinture.

Il va de soi que dans les arts du dessin le mouvement ne pourra être vraiment représenté, mais seulement suggéré sous certaines conditions.

La première de ces conditions, la plus essentielle, c'est la justesse des attitudes. Il faut que les personnages soient saisis en pleine action, dans la naïveté du geste de nature, inconscient des regards qui l'épient. Cette indication précise fera surgir l'image du mouvement voulu, bien plus sûrement que ne le ferait aucune attitude conventionnelle.

Déjà l'on est revenu à la nature pour la représentation des animaux en mouvement. Grâce aux révélations de la photographie instantanée, les artistes ont appris à voir comment un oiseau vole, comment un cheval galope. Nous avons souri d'abord des tableaux où les mouvements réels étaient hardiment reproduits. Mais peu à peu notre éducation s'est faite. Nous nous sommes aperçus que si ces attitudes nous paraissaient invraisemblables, c'est que nous les comparions, non pas à la réalité, mais à la tradition; et maintenant c'est la tradition qui nous fait sourire : les anciens tableaux de chasse et de bataille, pour qui fait attention à l'allure des animaux représentés, ont quelque chose de tout à fait divertissant. Pour la représentation des mouvements humains, l'évolution réaliste n'est pas encore accomplie : bien des peintres en sont encore à la mimique d'atelier, aux poses de modèle. Ils hésitent à reproduire les mouvements vrais qui ne nous paraîtraient pas encore tout à fait vraisemblables. Prenons patience! On y arrive, et la vérité a ce privilège en art, que lorsqu'on y est arrivé, on n'en peut plus sortir [1].

(1) Voir par exemple, au musée du Luxembourg, *la Toussaint* de Friant.

L'attitude la plus juste, la plus expressive ne peut nous montrer qu'une des phases du mouvement représenté ; mais justement la mobilité consiste dans la succession de ces phases. Comment donner une idée de cette succession? En mettant en scène plusieurs personnages qui exécutent à peu près le même mouvement, chacun à une phase différente. Il tend à se produire alors une illusion semblable à celle du zootrope : ces images diverses qui se succèdent rapidement sur notre rétine lui donnent l'impression d'un mouvement saccadé, d'une vivacité extrême. Soit un tableau représentant, avec les attitudes vraies du galop, un peloton de chevaux de courses. Regardez un des chevaux, il vous paraîtra presque grotesque ; et celui-là aussi, et celui-là. Mais promenez vos regards de l'un à l'autre : voici que toutes les phases du galop vous passent devant les yeux dans une vision rapide. Ce cheval frappe la terre; celui-là bondit les pattes repliées sous son ventre; celui-là retombe sur un pied de devant. L'effet est à peu près le même que si vous voyiez chacun d'eux passer en un instant par ces diverses attitudes. — Soit encore un tableau de bataille (exemple le Salvator Rosa du Louvre). Voici un des combattants qui tient son épée levée : mais il ne l'abaisse pas. Voici un cheval qui s'est cabré; mais jamais il ne retombera sur le sol. Quelle que soit la figure sur laquelle les yeux s'arrêtent, on est choqué du contraste entre son immobilité réelle et la violence du mouvement qu'elle devrait exécuter. Mais ne vous arrêtez sur aucune; passez rapidement de l'une à l'autre. Aussitôt la scène s'anime : je vois des épées se lever, s'abaisser; des chevaux se cabrer, rouler à terre; chaque partie du tableau fait surgir une image, qu'une autre aussitôt modifie, et l'impression totale de mouvement est extraordinaire. Maintenant je vois les combattants se ruer l'un sur l'autre dans une mêlée furieuse. Un peu plus, et j'entendrais leur tumulte, leurs piétinements, l'horrible cri de cette bouche ouverte.

La direction dans laquelle les personnages représentés sont censés se mouvoir a une certaine importance. Le mouvement de haut en bas se comprend mieux et frappe plus

que le mouvement de bas en haut. Dans un tableau qui représente une chute de titans ou d'anges foudroyés, les personnages ont bien l'air de tomber. Dans les Ascensions, dans les Assomptions, l'image du mouvement ascensionnel ne se présente pas à nous bien nettement. Les figures ont plutôt l'air d'être suspendues dans l'espace que de monter. C'est que nous savons ce que c'est qu'une chute. Nous connaissons cette sensation du sol qui manque sous le pied. La vue d'un tel spectacle met immédiatement en jeu notre imagination au point de nous donner ce battement de cœur qui suit un faux pas au bord d'un précipice ; au lieu que le mouvement ascensionnel, ne nous rappelant aucune impression forte, nous semble toujours manquer d'élan. — Une figure qui vient vers le spectateur ou qui s'éloigne de lui donne plus l'impression du mouvement que celle qui est censée se déplacer dans le plan du tableau. Cela se conçoit. Dans la réalité, un corps qui se meut transversalement ne reste pas un seul instant immobile sous le regard ; sa trajectoire étant perçue dans tout son développement, son mouvement est perçu en vitesse réelle. Par là même, quand nous considérons cette figure qui est censée bondir, nous constatons mieux son immobilité réelle. Le peintre aura beau faire, elle restera toujours plaquée sur la toile. Au contraire, quand un corps vient vers moi, son image grossissante ne se déplace pas sensiblement dans le champ visuel. Si donc l'objet représenté est censé se mouvoir dans cette direction, quand j'essaierai de me figurer son mouvement, le témoignage de mes yeux ne contredira pas trop formellement l'illusion à laquelle se prête mon imagination. Ces images menaçantes, qui s'élancent hors du cadre, fondant droit sur le spectateur, produisent un grand effet par leur *imminence* et par la hardiesse de leurs raccourcis [1].

(1) Il est vrai que les formes ainsi ramassées risquent de n'être pas suffisamment intelligibles. Aussi les peintres s'en tiennent-ils le plus souvent, comme à un moyen terme, au mouvement oblique, qui présente les figures de trois quarts. Si l'impression est moins forte, l'effet esthétique est sans contredit plus satisfaisant que dans le raccourci absolu.

Il sera nécessaire enfin, pour que la suggestion s'opère dans toute sa force, que le *faire*, que l'exécution du tableau répondent de quelque manière à la nature du mouvement représenté. On a signalé maintes fois la fixité singulière de photographies instantanées, qui nous représentent pourtant des hommes ou des animaux saisis dans l'action la plus violente. Ces figures font penser au personnage des métamorphoses d'Ovide, subitement pétrifié :

In hoc hæsit, signum de marmore, gestu.

Les attitudes sont évidemment d'une justesse parfaite. D'où vient donc que ces figures ont si peu l'air de s'agiter? En quoi cette représentation du mouvement est-elle défectueuse?

Son défaut est dans un excès de netteté. Ce n'est pas ainsi que nous voyons les objets mobiles. On sait qu'en vertu de la persistance des images rétiniennes, tout objet qui se meut dans le champ visuel laisse derrière lui une sorte de traînée colorée, qui nous empêche de le percevoir nettement; chaque point de l'objet déteignant en quelque sorte sur les points suivants, l'image totale doit se brouiller comme un dessin à la plume encore frais sur lequel on passerait le doigt. Nous pouvons il est vrai, pour voir l'objet plus nettement, le suivre des yeux dans son déplacement. Mais alors c'est le fond devant lequel il passe qui prend un mouvement virtuel inverse, et devient indistinct. Tout mouvement dans le champ visuel est donc accompagné d'une altération d'images, d'autant plus grande qu'il est plus rapide. Je regarde une calèche lancée au grand trot. En la suivant des yeux, je distinguerai avec une netteté parfaite les personnes assises à l'intérieur, le cocher sur son siège, les têtes des chevaux, leur pied qu'ils jettent en avant. Mais je ne verrai distinctement ni leurs autres pieds, ni les rais de la voiture; et pendant que mon regard s'attache à l'équipage mobile, les figures des passants, les arbres de l'avenue se brouillent comme s'ils étaient rapidement emportés en sens inverse.

Cette altération des images étant le signe constant, la

caractéristique du mouvement des objets visibles, doit être reproduite pour nous donner l'impression de la mobilité. Elle ne peut l'être, bien entendu, littéralement. Il faut que la peinture reste intelligible; qu'un cheval au galop ait son compte de pieds; qu'un bras qui frappe ait forme de bras; que des vagues en mouvement n'aient pas l'air d'une simple traînée de la brosse sur la toile. C'est au peintre à se rendre compte de ce qu'autorisent, en chaque cas particulier, la discrétion et le goût. Tantôt il reproduira franchement l'apparence des objets mobiles, telle que nous l'avons décrite; tantôt il se contentera, pour la rendre, d'une exécution un peu abrégée et conventionnelle, qui avertisse seulement le spectateur de ses intentions. L'essentiel, en art, est de connaître la règle, d'abord; ensuite on fait ce qu'on veut. Une fois pénétré de ce principe, que la netteté des images doit être en raison inverse de la vitesse de déplacement des objets, l'artiste s'en inspirera autant que cela lui paraîtra convenable.

Pour mettre du mouvement dans un récit, il ne suffit pas de faire beaucoup agir ses personnages, il faut que la véhémence de la parole corresponde à la vivacité de l'action. De même en peinture. Pour mettre du mouvement dans un tableau, il ne suffit pas de mettre en scène des personnages qui marchent, courent, gesticulent, ou même de reproduire exactement l'apparence visuelle des corps en mouvement. Il faut que l'exécution du tableau corresponde au caractère du sujet; qu'elle soit vivante, animée; qu'elle nous donne par elle-même une impression de mouvement. Cette impression, nous l'éprouvons parfois devant une toile qui représente des objets inertes et immobiles. Souvent nous la demanderons en vain à des œuvres qui sur leur titre sembleraient devoir nous la donner, comme un tableau de bataille. Elle est donc bien indépendante de la nature de la scène représentée. Il y a là des suggestions motrices de nature plus délicate que celles que nous venons d'étudier, et d'un autre ordre, qui méritent d'être étudiées à part.

Un tableau peut avoir été peint lentement ou vite, avec

nonchalance ou avec fougue, avec la confiance superbe de l'artiste qui se sent en train ou l'énervement des mauvais jours. Ici la brosse a couru, rapide, indifférente, sans autre souci que de couvrir rapidement une large surface; là elle s'est arrêtée, impatiente, piétinant sur place, rebelle à la pensée du maître. Ici elle s'engluait dans la pâte, cherchant ses nuances, n'en trouvant que de sales, dégoûtée d'elle-même ; là, d'un geste décisif, elle a souligné un ton hardi, comme l'archet du violoniste appuie sur une dissonance pour l'imposer à l'oreille et bien montrer qu'elle est intentionnelle.

Pour un œil exercé, toutes ces nuances de l'exécution seront visibles, et feront impression. Venant au détail, on reconnaîtra aussi comment chaque morceau a été fait, on suivra comme si l'on assistait à son travail l'allure de la main qui l'a tracé. C'est pour cela que les tableaux ébauchés à grands traits, où les touches sont encore sinon visibles du moins sensibles, ont tant d'animation et de vie. Ce n'est pas assez de dire qu'on voit comment ils sont faits. Il faudrait dire plutôt qu'on les voit se faire, tant ils donnent l'impression d'un mouvement actuel. Quelquefois, en les regardant, on se surprendra à y travailler soi-même en imagination, à les ébaucher du geste.

A ce point de vue le dessin serait encore supérieur à la peinture : chaque ligne est comme un graphique, où nous lisons exactement le geste de la main qui l'a tracée. Les graphologues lisent, dans l'écriture d'un homme, les sentiments qui l'agitaient pendant qu'il écrivait. Le dessin nous donne des indications aussi fines : on verra s'il est lent ou rapide, réfléchi ou lancé, indifférent ou ému. On saura s'il a été fait d'après nature, ou d'imagination, ou de routine. Qui n'a été frappé de la froideur et de l'insignifiance d'un décalque ? C'est que dans le décalque toutes ces nuances disparaissent. La ligne, tracée avec une vitesse uniforme, cerne régulièrement les contours. C'est une besogne machinale; aussi cette ligne ne dit-elle rien au sentiment ni à l'imagination. Qu'on se représente au contraire le dessinateur

qui improvise. De-ci, de-là, son crayon lance les traits sur le papier, poursuivant l'idée qui fuit, la tenant, la laissant échapper, à chaque instant entraîné par son propre élan au delà de la ligne juste; et ces élans, ces impatiences, ces brusques écarts, ces retours, par cela même qu'ils marquent un mouvement propre de la main, indépendant du contour de l'objet, nous donnent une impression de mouvement que la ligne trop juste ne nous donnerait pas. C'est leur irrégularité même qui les rend expressifs.

La peinture en revanche dispose d'un moyen d'expression qui manque au dessin, c'est la couleur même.

Le seul choix des colorations peut contribuer, par une secrète correspondance, à donner l'idée d'un mouvement léger ou pesant, ferme ou hésitant. Il est en effet des couleurs terreuses, opaques, et des couleurs fluides, transparentes, aériennes : les unes semblent alourdir, les autres alléger le pinceau qui les étale. Il y a des tons indécis et des tons énergiques : selon qu'on emploiera les uns ou les autres, les touches mêmes auront l'air posées avec plus ou moins de décision. Pour prendre un exemple très simple, presque grossier, supposez que l'on ait passé sur une muraille blanche un pinceau chargé de couleur jaunâtre. Cette balafre sur la muraille vous donne déjà par elle-même une impression de mouvement; elle vous fait l'effet, non d'*une grande ligne tracée au pinceau*, mais d'*un grand coup de pinceau*. Maintenant supposez qu'au lieu de cette couleur jaunâtre, le pinceau ait été chargé d'une couleur très voyante, de rouge vif par exemple. L'effet sera accru; ce coup de pinceau vous semblera plus appuyé, plus énergique, presque brutal.

On voit comment les couleurs peuvent ajouter, par leur expression dynamique, aux suggestions motrices que nous donne l'exécution du tableau. La lumière même n'est-elle pas un mouvement, ayant sa direction que l'œil peut suivre, sa vitesse plus ou moins grande que nous sentons si nous ne la percevons pas? Le soleil de midi

Tombe en nappe d'argent des hauteurs du ciel bleu.

Les longs rayons du soleil couchant paraissent languissants et comme ralentis. Les couleurs suffisamment intenses ne nous semblent pas une qualité inhérente aux corps, mais un rayonnement de leur surface, une émanation incessante de lumière colorée. Les tableaux peuvent nous rendre encore un équivalent de ces variations d'éclat et de coloration de la lumière, qui nous donnent dans la réalité une sensation si caractérisée de mouvement : ainsi les palpitations d'une surface blanche éclairée par une lumière tremblotante, les éclats d'une étoile qui lance alternativement des feux rouges et verts, les jets lumineux d'un phare tournant. Les couleurs du tableau sont en réalité immobiles; mais elles se meuvent sous notre regard quand il en parcourt la surface; simplement juxtaposées sur la toile, elles se succèdent sur la rétine, se fondant ou se heurtant, ondulant du sombre au clair ou secouées de rapides vibrations transversales.

C'est au peintre maintenant, connaissant ou sentant ces lois, d'en profiter pour mettre la tonalité et l'exécution de son tableau en harmonie avec le sujet représenté. Selon qu'il peint le *Calme* ou la *Tempête*, sa toile devra être couverte d'un pinceau lent et paisible comme si les couleurs s'étalaient d'elles-mêmes en belles nappes transparentes, ou au contraire ébauchée au premier coup, en brusques oppositions de touches et de tons. Veut-il nous faire rêver de *Nymphes dansant dans la clairière d'un bois*, des tons frais posés d'une main légère exprimeront à la fois la fraîcheur de la brume matinale et la légèreté de ces formes dansantes. Dans un *Tigre dévorant une antilope*, il faut que la peinture heurtée, saccadée, convulsive, nous fasse sentir l'effort des muscles tendus, les mâchoires serrées dans un grondement sourd, et le frisson de jouissance du fauve à chaque soubresaut de sa victime. Dans une scène de *Massacre*, que la violence de l'exécution réponde à la brutalité du drame, le tumulte des couleurs aux hurlements de mort; que sur cette foule qui se précipite, sur ces bras levés pour frapper, sur le visage de ces hommes qui voient rouge passent des éclairs sanglants, reflet et sym-

bole de la fureur homicide; et surtout que le peintre, se détachant à temps de son œuvre, nous la livre frémissante encore de l'émotion qui l'a inspirée!

V. — LES JEUX DE PHYSIONOMIE

Il est une sorte de mouvement que les peintres semblent avoir une difficulté particulière à reproduire fidèlement, si l'on en juge par les résultats obtenus : ce sont les jeux de physionomie.

Dans toute une salle du Louvre, combien trouvera-t-on de tableaux qui montrent chez l'auteur un véritable talent de physionomiste? Tous, tant que nous sommes, dès notre première enfance nous nous sommes exercés à lire sur la figure des gens le sentiment qui les anime. Et pourtant comme il est difficile de reproduire dans une imitation artistique ces expressions si connues! Comme les jeux de physionomie que l'on peut observer dans les tableaux sont souvent exagérés et insignifiants à la fois! C'est proprement l'emphase : de grands mots pour ne rien dire; de grands gestes et pas d'expression vraie. Comment expliquer cette finesse merveilleuse dans l'interprétation et cette gaucherie dans l'exécution? Pourquoi est-il si difficile d'écrire ce que nous savons si bien lire?

C'est que pour lire il suffit de ces connaissances diffuses, de ces inductions inconscientes qui constituent ce qu'on appelle la sagacité; pour écrire il faut de la science. L'interprétation de la figure humaine est une version, on s'en tire avec de l'intelligence; la reproduction graphique est un thème, pour y réussir il faut avoir étudié.

L'habitude même que nous avons d'interpréter les signes physionomiques, loin de nous servir, nous est obstacle quand il s'agit de les rendre. Elle nous empêche d'analyser ces signes. Elle peut nous empêcher de les percevoir. Je regarde un enfant qui fait la moue, qui va pleurer. Ce qui m'intéresse, ce n'est pas de savoir ce qui se passe sur sa figure, quel est le pli de la

bouche et le mouvement de sourcils correspondant au sentiment qu'il éprouve; c'est ce sentiment même. Je crois le percevoir seul et d'une vue immédiate. Cette illusion est surtout remarquable quand il s'agit des personnes que nous connaissons le plus et que nous aimons le mieux; ce sont celles-là surtout que nous ne saurions dessiner fidèlement de souvenir : nous ne savons plus quels sont leurs traits. Nous ne connaissons plus leur bouche, mais leur sourire; leurs yeux, mais leur regard. Ce que nous voyons quand nous les contemplons, ce n'est pas ce visage, qui est à qui le regarde : c'est cette âme, qui est bien à nous. A force d'être transparente, l'enveloppe matérielle est devenue pour nous invisible. Ainsi nous perdons conscience du signe, pour ne plus percevoir que la chose signifiée. — Sans doute l'illusion ne va pas jusqu'à nous empêcher de constater les altérations extrêmes du visage; je saurai remarquer l'expression d'une douleur vive, d'une franche gaîté. Ce qui nous échappe, ce sont les nuances d'expression. Je vois passer, *sur le visage* d'une personne, quelque chose comme un sourire. Est-ce dans les yeux? Est-ce sur la bouche? Je ne saurais dire; le changement constaté ne s'est localisé dans aucune partie du visage. Voici maintenant une expression de vague tristesse. Que s'est-il passé? Le coin de la bouche s'est peut-être un peu abaissé, le sourcil froncé d'une manière imperceptible, le regard voilé. Mais aucun de ces signes n'a été perçu d'une manière consciente. Je n'ai vu que la tristesse. — On se rend compte maintenant de la difficulté spéciale qu'éprouve le peintre quand il s'agit de reproduire les nuances d'expression un peu délicates. Il y a là une sorte d'hallucination négative, qui empêche de les percevoir.

Mais l'illusion peut être poussée, dans certains cas, jusqu'à l'hallucination positive. Nous percevrons à faux certains jeux de physionomie; nous croirons voir se contracter certains muscles qui sont restés parfaitement immobiles. Cette curieuse illusion d'optique a été pour la première fois signalée par Duchenne (de Boulogne) dans son *Mécanisme de la physionomie humaine*. Il cherchait à étudier à part la vertu expres-

sive de chacun des muscles du visage en les excitant tour à tour par l'électricité; mais la grande difficulté était de les contracter isolément; dès qu'il touchait par exemple avec ses rhéophores le *risorius*, toute la figure prenait l'expression de la gaîté. Il finit par s'apercevoir que ces contractions corrélatives des muscles n'existaient que dans son imagination. « Un jour que j'excitais le muscle de la souffrance, et au moment où tous les traits paraissaient s'être contractés douloureusement, le sourcil et le front furent tout à coup masqués accidentellement (le voile de la personne sur laquelle je faisais cette expérience s'était abaissé sur ses yeux). Quelle fut alors ma surprise en voyant que la partie inférieure du visage n'éprouvait plus la moindre apparence de contraction! Je renouvelai plusieurs fois cette expérience, couvrant et découvrant alternativement le front et le sourcil, je la répétai sur d'autres sujets, et même sur le cadavre encore irritable, et toujours elle donna des résultats identiques, c'est-à-dire que je remarquai sur la partie du visage placée au-dessous du sourcil la même immobilité complète des traits; mais à l'instant où le sourcil et le front étaient découverts, de manière à laisser voir l'ensemble de la physionomie, les lignes expressives de la partie inférieure de la face semblaient s'animer douloureusement. Ce fut un trait de lumière; car il était de toute évidence que cette contraction apparente et générale de la face n'était qu'une illusion produite par l'influence des lignes du sourcil sur les autres traits du visage. Il est certainement impossible de ne pas se laisser tromper à cette illusion, qui est, comme je l'ai dit précédemment, une espèce de mirage exercé par les mouvements partiels du sourcil, si l'expérimentation directe ne vient pas la dissiper. »

Il est, au reste, très facile de reproduire plus simplement l'expérience de Duchenne. Une contraction volontaire du muscle fera tout aussi bien l'affaire qu'une contraction électrique. Mettez-vous devant une glace et souriez très légèrement du coin des lèvres de manière à ce que la contraction ne s'étende pas jusqu'au muscle si sensible et si expressif de la paupière inférieure : les yeux n'en prendront pas moins une expression

de gaieté. Recommencez l'expérience en mettant un écran devant votre bouche : il ne se produit plus aucun changement apparent dans les yeux. Réciproquement, vous pourrez constater qu'à toute contraction dans la partie supérieure du visage semble répondre une contraction de même ordre dans la partie inférieure. Si vous froncez énergiquement les sourcils, tout le bas de la figure semblera altéré par les contractions caractéristiques de la colère ; et cette altération apparente se maintiendra, quand même vous cacheriez maintenant les sourcils. Recommencez l'expérience en cachant le sourcil dès le début, vous reconnaîtrez qu'à son froncement ne correspond aucun mouvement perceptible dans le bas du visage. Il y a là une analogie singulière avec les illusions produites par le contraste des couleurs. Par des expériences de même genre, on constatera que nous ne pouvons nous empêcher d'attribuer à l'œil même les changements d'expression qui ont leur siège dans le sourcil et la paupière, dans les lèvres même [1]. Cette illusion s'explique, comme la précédente, par le défaut d'analyse. Nous ne sommes pas habitués à décomposer les mouvements expressifs du visage. Pour nous, une expression de physionomie est toujours une expression d'ensemble, résultant de la position actuelle de tous les traits. Il n'en est pas un seul qui ne soit parlant, l'abstention d'un muscle étant tout aussi significative que son intervention. Il est clair, par exemple, qu'un homme qui fronce les sourcils sans contracter la bouche n'aura pas la même expression de colère que s'il la contracte. Quand la bouche se contracte, cela indique une émotion physiologique, qui secoue l'organisme entier. Si les sourcils se froncent seuls, l'expression est celle de la sévérité, c'est-à-dire du blâme, de la réprobation, d'une colère intellectuelle en quelque sorte qui laisse à la personne tout son sang-

(1) « Si on place sur le visage un papier percé de deux trous à la place des yeux (ou un masque) et que l'on s'efforce autant que possible de représenter la haine ou le mépris, de lancer les éclairs étincelants de la colère et de la rage, le spectateur constatera seulement que l'on meut les yeux et que l'on cherche quelque chose. » Observation du Dr Hersing, citée par le Dr Th. Piderit. *La mimique et la physiognomonie*, p. 92. Alcan, 1888.

froid ; et l'immobilité de la bouche est expressive de ce sentiment de sévérité au même titre que le mouvement des sourcils. Nous devrons donc trouver que cette bouche a pris un air sévère. Qu'un seul des traits du visage se modifie, l'expression relative de tous les autres sera changée, ce qui devra nous faire croire à un mouvement physique correspondant à ce changement d'expression.

L'artiste doit prendre garde de se laisser aller à cette illusion, et d'exagérer la complexité des expressions physionomiques. Dans la plupart des têtes dites d'expression, on voit que l'artiste a toujours craint de n'en pas assez dire ; il n'a pu se résigner à laisser un seul trait du visage tranquille. Une très légère indication, mais juste, qui s'étendrait par influence aux autres traits du visage, serait bien plus expressive.

Il devra se garder encore des incohérences physionomiques. Dans bien des portraits ou des bustes, les diverses parties du visage n'ont pas tout à fait la même expression. Il est très difficile de constater ce défaut à première vue. L'expression semble homogène, parce qu'on étend à tous les traits l'expression dominante. On se rend compte néanmoins qu'il y a dans cette physionomie quelque chose de faux. En procédant, au moyen de ses écrans isolateurs, à l'analyse de quelques œuvres célèbres, Duchenne y a trouvé de véritables contradictions : ici, le bas du visage est joyeux, quand le haut est inquiet ; là, la partie droite marque la souffrance et la gauche l'extase.

VI. — EFFETS DE LUMIÈRE

Quand on pense à ce qu'est la lumière dans la nature, la lumière qui transperce les brumes, se joue dans les feuillées, danse sur les flots, se réverbère sur le miroir aveuglant des nappes d'eau tranquilles ; et quand, d'autre part, on voit le peintre faire sortir d'un tube et étaler sur sa palette une espèce de pâte huileuse et gluante, on est tenté de se demander comment ceci pourra jamais rendre cela.

Il ne faut pas cependant s'exagérer la difficulté. Le peintre, à vrai dire, peint avec de la lumière. Il offre aux rayons lumineux une surface dans laquelle ils entrent, et d'où ils rejaillissent plus ou moins décomposés. Pourquoi veut-on que le tableau ait forcément une moindre luminosité que les objets réels ? N'est-ce pas un objet réel ?

La palette lumineuse du peintre va du noir presque absolu jusqu'au *blanc d'ombre*, c'est-à-dire jusqu'au blanc éclairé par le jour d'atelier. Avec cela, il peut rendre en luminosité vraie tous les objets qui sont dans son atelier même, tous les effets de lumière artificielle, et bien des effets de plein air, aube, crépuscule, temps gris, objets sombres éclairés par le plein soleil. Du moment où il reproduit exactement le ton des objets ainsi éclairés, il en reproduit exactement la luminosité.

La difficulté ne commence qu'au moment où le peintre se propose de rendre des effets de lumière plus éclatants que les couleurs les plus claires de sa palette. — Pour augmenter la luminosité apparente de sa toile, le peintre pourra recourir aux artifices du contraste, que nous avons déjà signalés. C'est à force de ménager la lumière qu'il saura nous en donner l'impression. « Quand le soir descend sur les mille couleurs vivantes qui peuplent un parterre, écrit Mme Alphonse Daudet, tous les tons se décomposent, forment des taches que la lumière, en partant, atténue, exaspère ou plonge tout à fait dans la nuit. Il est certains jaunes, le jaune des genêts d'Espagne, par exemple, qui font dans les jardins, à l'heure du crépuscule, quand tout s'assombrit autour d'eux, des gerbes de clartés, une illumination de fleurs qui prend sous le souffle du soir le papillotement, le mouvement rêveur de la flamme[1]. » La nature nous indique ici comment on peut augmenter l'éclat apparent d'une surface en répandant de l'ombre tout autour. On trouverait dans Rembrandt d'excellents exemples de ce procédé.

On a acquis de nos jours une grande virtuosité dans la

(1) *Impressions de nature et d'art.* Charpentier, 1879, p. 238.

représentation des effets de lumière [1]. Des peintres comme de Nittis ou Montenard nous représenteront une route blanche de poussière, au soleil de midi. Si l'on comparait la luminosité réelle du tableau à celle des objets qu'il est censé représenter, on verrait qu'elle est peut-être cinquante fois moindre. Et pourtant, en le regardant, nous avons l'impression d'une lumière éblouissante. C'est que l'artiste, s'il a transposé toutes les valeurs en les abaissant de plusieurs tons, leur a conservé du moins leur luminosité relative, et en a même exagéré les différences ; il a de plus indiqué, sinon reproduit leur luminosité absolue en insistant sur les effets accessoires qu'elle produit sur la vision. La grande lumière altère le contour des objets par irradiation ; elle mange et fait pâlir les couleurs; elle noie dans son éclat aveuglant toutes les nuances un peu délicates. Nous sommes habitués, par une longue expérience, à voir ces diverses altérations accompagner tout accroissement de la clarté solaire ; quand donc nous les trouvons exactement reproduites dans un tableau, nous éprouvons du même coup l'impression de luminosité correspondante [2].

Je ne dis pas que la luminosité réelle du tableau importe peu. Il gagne évidemment à être de tonalité claire et placé en bon jour. Mais ce n'est pas, comme on pourrait le croire, parce qu'alors l'imitation se rapproche davantage de la réalité. C'est seulement parce que les intentions du peintre sont mieux mises en évidence. Pour que les objets représentés nous semblent très vivement éclairés, il faut et il suffit que le peintre les ait éclairés autant que possible. Quand il a épuisé, pour en rendre l'éclat, toute l'intensité lumineuse de sa palette, nous n'en demandons pas davantage. Nous acceptons parfaitement son blanc d'argent et son jaune de chrome

(1) C'est de nos jours seulement que les paysagistes semblent s'être aperçus que la lumière solaire n'est pas jaune, mais blanche.

(2) Voir à ce sujet la magistrale étude de Helmholtz : *Principes scientifiques des beaux-arts*, Bibl. scient. internationale. Helmholtz serait un partisan résolu de la théorie de la suggestion dans l'art. Sur les effets d'un éclairage très intense, voir son *Optique* physiologique, trad. p. 315. Voir aussi N. Rood, *Théorie scientifique des couleurs*, ch. XII.

comme un équivalent de la lumière solaire. Jamais, dans les arts d'imitation, on ne s'aperçoit de ce qu'il peut y avoir de défectueux dans la représentation des objets, quand ce défaut est inhérent au procédé.

Ce n'est pas notre œil, c'est notre imagination que le peintre doit frapper pour nous éblouir. Dans une toile de Claude Gelée, même jaunie et enfumée par le temps, nous voyons vraiment le soleil : elle ne nous en rend pas l'éclat matériel, mais elle nous en rend la poésie.

Voici un fusain de Pointelin représentant une prairie au point du jour. Si vous regardez ce qu'il y a *sur le papier*, vous verrez une surface grise salie de poussière noire. Mais ne vous arrètez pas à cette surface; faites un effort d'imagination pour entrer dans l'œuvre. Ce que maintenant vous avez devant les yeux, c'est la prairie humide de rosée, c'est la pure clarté de l'aube inondant l'espace, et là-bas, à l'horizon, ce premier rayon de lumière que déjà vous sentez éblouissant derrière son voile de vapeur. Qu'importe la teinte réelle de ce papier ! Pour votre œil halluciné, elle n'a plus que sa valeur représentative. Ce gris est devenu lumineux, puisqu'il est bien entendu que partout où l'artiste n'a pas indiqué formellement d'ombre, vous devez voir de la lumière.

On peut demander plus encore à l'imagination. Un dessin où toutes les valeurs seraient interverties serait encore reconnaissable. Après un moment de surprise, nous entrerions dans les intentions du dessinateur, et ne remarquerions même plus ce renversement d'apparences. C'est ce que fait le photographe quand il regarde son *négatif*. Avec un peu d'habitude, il arrive à le voir positivement. Il est d'ailleurs facile de constater par expérience la promptitude avec laquelle nous entrons dans de pareilles conventions. Que l'on dessine une figure à la craie sur le tableau noir; l'image que l'on trace ainsi est vraiment un négatif où les ombres sont représentées par le blanc de la craie et les lumières par le noir du tableau. Au bout de quelques minutes on ne s'apercevra même plus de cette interversion. On ravivera à l'éponge le noir du tableau pour mieux marquer les luisants du front,

le blanc du col de chemise ; on écrasera la craie sur les sourcils, sur les cheveux, pour bien montrer qu'ils sont noirs ; et vraiment on les verra noirs ; et tous ceux qui regarderont ce dessin, entrant dans cette convention, interprétant comme nous leurs perceptions, les rectifieront de la même manière.

VII. — REPRÉSENTATION DES COULEURS

Bien que la couleur soit vraiment une donnée immédiate de la perception, on sait quelle influence a l'imagination sur nos sensations colorées, et comment elle en modifie l'apparence. On ne s'étonnera donc pas de voir la suggestion jouer un rôle important dans la représentation des couleurs.

La couleur en peinture.

Après avoir regardé à bonne distance un tableau bien peint, qu'on s'approche pour en étudier la facture, on sera surpris de voir combien ces images, qui semblaient si naturelles de loin, sont étranges de près ; ce n'est pas seulement leur forme qui est altérée, c'est leur coloration. Certains tons très délicats ne se retrouvent plus ; là où je croyais apercevoir tout à l'heure une carnation douce et unie, je ne vois plus qu'une couleur rougeâtre, zébrée de hachures vertes. L'ombre de ce nez est d'un brun chocolat. Cette oreille, qui m'apparaissait rose et transparente, est cernée d'un rouge sanglant. Il y a, surtout dans les ombres et les reflets, des tons si déconcertants que je me demande ce qu'ils pouvaient bien me représenter tout à l'heure. Je me recule surpris. A l'instant où je me trouve replacé au point de vue exact, tout rentre dans l'ordre. L'anamorphose s'opère. En même temps que les objets reprennent leur forme, ils reprennent leur couleur. — Quel est ce mirage ? Que se passe-t-il donc, quand je fais seulement un pas en arrière, pour que toutes mes perceptions se trouvent à ce point modifiées ?

Il se produit d'abord un changement dans la valeur des

tons, dû à leur rapprochement sur la rétine. Certains tons juxtaposés que je percevais distinctement quand je venais les regarder de près, se fusionnent à distance[1]. Certaines surfaces colorées, qne je percevais en vraie nuance quand je les regardais séparément, prennent par contraste et influence réciproque une valeur différente, quand je les regarde d'assez loin pour les faire entrer toutes ensemble dans le champ de la vision. — Il y a là une première difficulté pour le peintre. Ces couleurs, faites pour être vues de loin et embrassées d'un seul regard, il est obligé de les appliquer de près et l'une après l'autre. De là des effets inattendus. Chaque touche nouvelle qu'il pose sur la toile change de valeur selon le voisinage qu'elle rencontre, et modifie la nuance des touches déjà posées. Il aura beau s'efforcer de peindre toute sa toile d'ensemble, ou prévoir ce virage des couleurs comme le peintre en porcelaine qui corrige d'avance les effets de la cuisson et peint en tons faux pour obtenir des colorations justes, il ne sera jamais sûr du résultat. Quelque pratique qu'il ait de son art, il tâtonne, se recule de temps à autre en clignant des yeux pour juger de l'effet, revient à sa toile pour la remettre au point.

Mais ce n'est pas là le changement le plus important qui se produise, quand, après avoir regardé la toile de près, nous venons nous placer au vrai point de vue du tableau. Ce qu'il y a de vraiment remarquable, c'est qu'à l'instant où l'illu-

(1) Dans certains cas, cette fusion est plus imaginaire que réelle. Nous attribuons aux parties de l'objet que nous ne percevons plus distinctement la couleur des parties nettement visibles. Il peut arriver, remarque N. Rood dans sa *Théorie scientifique des couleurs*, p. 245, qu'une petite quantité de vert fasse paraître verte la surface tout entière, tandis que la plus grande partie de cette surface est réellement grise. « Cet effet se remarque souvent sur des rochers couverts en partie de mousse verte : quelques plaques assez petites sur le côté exposé à la lumière auront une teinte vert brillant ; une partie de la surface qui se trouve dans l'ombre sera vert foncé, et cette couleur passera peu à peu au brun ou au gris, avec çà et là quelques points vert olive. Ainsi les trois quarts de la surface située dans l'ombre seront réellement gris ou brun, et malgré cela la totalité de ce côté paraîtra vert foncé. » Cette illusion est comparable à celle que nous avions signalée en étudiant les jeux de l'imagination figurative : nous jugeons de l'ensemble des objets sur un détail qui nous en est fourni comme à titre d'échantillon.

sion perspective se produit, tous les tons prennent une valeur représentative qui peut être bien différente de leur valeur réelle. « Voilà un ton ! disait Delacroix en montrant le pavé boueux. Eh bien, si l'on disait à Paul Véronèse : peignez-moi une belle femme blonde dont la chair soit de ce ton-là, il la peindrait, et la femme serait une belle blonde dans son tableau [1]. » C'est que l'idée que nous nous faisons de la coloration d'un objet dépend, non seulement de l'impression qu'il fait sur notre rétine, mais des conditions dans lesquelles nous savons ou croyons qu'il est perçu. Or l'illusion picturale change du tout au tout les conditions apparentes de la perception. L'objet que le peintre me met devant les yeux, je ne crois pas le percevoir à la lumière réelle qui éclaire la toile, mais à la lumière fictive dont il est censé éclairé dans le tableau. Ce qui me fait interpréter tout différemment ma perception.

Tout à l'heure par exemple, je voyais *sur la toile* l'image d'une main, colorée d'un vilain brun rouge, lourd et opaque. Maintenant je vois cette main *dans le tableau;* mais là je suis censé la percevoir dans de toutes autres conditions; le peintre l'a supposée entrevue dans l'ombre, à la lueur d'une draperie rouge qui l'éclaire d'un vague reflet. Pour ne pas paraître, dans de pareilles conditions, plus brune encore que je ne la vois, il faut qu'elle soit en réalité très blanche : aussi lui attribuerai-je cette couleur, comme son ton local. Est-ce à dire que j'aie perdu tout à fait conscience du résidu de ma perception, c'est-à-dire de ce qui resterait de cette couleur brune, abstraction faite du blanc que j'en ai retiré pour l'attribuer à l'objet ? Nullement. Tout se retrouve dans mon interprétation. Je n'ai fait que dissocier mentalement le ton simple qui m'était fourni; j'y distingue trois éléments colorés, un ton de chair assez pâle, du rouge pur et du noir. Chacun de ces éléments est perçu à part, et reçoit une interprétation différente. Le ton de chair est attribué à la main

(1) Cité par Charles Blanc, *Les artistes de mon temps*, Firmin-Didot, 1876, p. 24.

comme sa couleur propre, c'est-à-dire comme la couleur qu'elle présenterait si je la percevais dans des conditions normales ; le rouge me fait l'effet d'un reflet, étendu sur cette main comme un léger glacis ; le noir enfin me représente une ombre diffuse, une sorte d'atmosphère sombre et transparente dans laquelle la main serait plongée[1].

Pour reproduire ce triple effet, le peintre n'a eu qu'à reproduire exactement le ton résultant qu'il avait sous les yeux. Cela semble très simple. Mais en réalité c'est la grande difficulté de la peinture. L'usage de la perception nous a tellement habitués, quand nous nous trouvons en présence des objets naturels, à ces dissociations mentales et à ces interprétations, qu'il faut refaire à l'œil une éducation spéciale pour lui rendre conscience des couleurs réellement perçues. Nous nous sommes exercés surtout à dégager la couleur normale des objets, à travers les accidents de l'éclairage, des reflets, des transparences ; nous croyons les voir non pas tels que notre œil nous les montre, mais tels que notre imagination nous les représente, rectification faite. Le peintre novice essaiera de reproduire matériellement sur la toile cette couleur apparente des objets ; il peindra, comme on dit, le ton local. Plus exercé, il s'apercevra de ce que ce mode de représentation a de défectueux, et réagira contre les apparences. Mais il aura peine à réagir suffisamment, et d'ordinaire la coloration qu'il prêtera aux objets ne sera qu'une sorte de compromis entre leur ton local et la couleur vraiment perçue.

Mais a-t-il si grand tort, va-t-on m'objecter? Le meilleur moyen de me donner l'illusion de la nature, n'est-ce pas précisément de reproduire objectivement sur la toile ce qu'il y a de subjectif dans la perception? Cette prétendue couleur vraie ne me semblerait-elle pas fausse, puisque ce n'est pas

(1) L'habitude qu'a le peintre de composer ses tons avec plusieurs couleurs différentes doit lui faciliter cette dissociation mentale : dans le ton composé il croit percevoir encore les couleurs composantes, dont il a le souvenir présent à l'esprit. Gœthe croyait distinguer dans le vert du jaune et du bleu.

ainsi que les choses m'apparaissent? Ce que je demande au peintre, ce n'est pas de me montrer les choses telles que les perçoit son œil d'artiste, exercé à réagir contre les apparences, mais telles que je les perçois, moi qui ne me suis pas donné cette éducation spéciale. — Non, c'est là une erreur. Le seul moyen de me donner l'illusion de la nature, c'est d'appliquer sur la toile des couleurs qui fassent sur ma rétine une impression identique à celle que font les objets; si vous reproduisez matériellement leur image apparente, je ne les reconnaîtrai plus : l'image que vous me présenterez me semblera inexacte ou incomplète. Soit par exemple le cas cité tout à l'heure, d'une main vue dans l'ombre et colorée d'un reflet. Quand je regarde cette main, en nature, je la vois blanche, mais dans l'ombre et le reflet, c'est-à-dire en me rendant compte des conditions particulières de l'éclairage. Si vous peignez son ton local, c'est-à-dire si vous la faites réellement blanche, je serai surpris de voir que, dans de pareilles conditions, elle ne reçoive ni ombre ni reflet, et votre peinture me semblera défectueuse; ou bien, supposant votre représentation correcte, je m'efforcerai de l'interpréter dans un sens réaliste, je rendrai mentalement à cette main la couleur qu'elle devrait avoir pour rester si blanche dans de pareilles conditions, et alors je la verrai étrangement livide. Soit encore un arbre que je regarde dans l'éloignement : par l'effet de la perspective aérienne, il ne m'envoie que des rayons d'un vert très pâle et bleuâtre; mais rectifiant cet effet de perspective, je lui restitue son ton local, et crois le voir d'un beau vert naturel. Mais si dans votre tableau vous lui donnez réellement cette couleur, ou je perdrai la notion de son éloignement; ou bien, conservant cette notion et rectifiant ma perception comme j'en ai l'habitude, je croirai voir à distance un arbre d'un vert surnaturel.

On voit donc, ici encore, que pour reproduire exactement l'apparence des choses, il faut les peindre autant que possible, non telles que nous croyons les voir, mais telles que nous les percevons réellement. L'artiste ne doit pas peindre le ton

local, mais le suggérer en reproduisant avec exactitude le ton résultant de l'objet, perçu dans des conditions particulières d'éclairage.

Une autre cause qui bien souvent empêche le peintre de constater la couleur vraie des objets, c'est le parti pris. Bien des artistes font des tableaux *a priori*. Par préjugé d'école, par esprit de système, par demi-science, on se persuade qu'on doit voir les objets d'une certaine couleur ; et l'on arrive à se donner les perceptions voulues, comme si l'on se mettait aux yeux des lunettes bleues, ou vertes, ou jaunes. A toutes les expositions de peinture on a remarqué de ces tableaux impressionnistes, où la nature est présentée sous les couleurs les plus surprenantes ; ce sont des arbres violets, des chairs vertes ou bleues. A-t-on affaire à un daltonien, à un mystificateur, à un fou ou tout simplement à un barbouilleur ? Si l'on interrogeait le peintre, il répondrait gravement qu'il a fait ce qu'il a vu. Voir les choses comme elles sont et reproduire exactement ce qu'on voit, ce serait trop beau. La vérité est qu'il a cru faire ce qu'il a cru voir. Son tableau est la représentation plus ou moins fidèle des hallucinations qu'il s'est données en face de la nature. Dans le fait de l'impressionnisme il entre évidemment de la suggestion.

Cette influence du parti pris est surtout remarquable dans la représentation des ombres. Supposons que nous ayons à peindre, sous un beau ciel bleu, une ombre projetée sur le sable jaune. La couleur de cette ombre est évidemment la résultante du ton propre du sable et du reflet qu'il reçoit. Mais il est très difficile de percevoir exactement cette résultante. Le débutant, ne tenant compte que du ton local, verra l'ombre d'un jaune sombre. L'impressionniste, réagissant à l'excès contre ce mode de représentation qu'il sait faux, ne percevra que le reflet ; il verra l'ombre bleue, et la peindra plus bleue encore qu'il ne la voit ; à moins qu'il ne s'avise, ce bleu étant encore trop vraisemblable, de la faire rouge corail. C'est un besoin irrésistible, quand on soutient un paradoxe, de le pousser à outrance.

La couleur en sculpture.

Quand nous regardons une statue classique, il est convenu que nous ne devons pas faire attention à la couleur propre de la matière employée, car elle n'est pas procédé d'expression. Ce que le sculpteur a vu dans son modèle réel ou idéal, ce qu'il nous met devant les yeux, c'est une pure forme. Que cette forme nous soit présentée sous les espèces matérielles de l'argile, du plâtre, du marbre ou du bronze, peu importe : nous n'en devons pas tenir compte, pas plus que nous ne tenons compte de la couleur du papier sur lequel a été tirée une estampe. Conformément à cette loi générale qui fait disparaître de notre perception tout ce qui n'est pas indication objective, nous faisons abstraction de la couleur de la statue; sachant qu'elle ne doit pas être rapportée à l'objet représenté, nous nous interdisons de la voir; et après quelques instants de contemplation, quand nous sommes bien entrés dans les intentions formelles de l'artiste, nous ne la voyons plus vraiment. Singulière hallucination, qui fait ainsi disparaître la couleur d'un objet matériel que nous avons devant les yeux!

J'admire ce procédé d'art simple et franc. Mais si le sculpteur est autorisé à simplifier ainsi son imitation, est-il absolument obligé de le faire? Lui est-il interdit de nous donner des objets une représentation plus concrète, plus pittoresque, et de recourir au surcroît d'expression que lui fourniraient quelques discrètes indications de couleur? — En fait, il nous est difficile en présence d'une statue, d'oublier tout à fait la coloration caractéristique de l'objet représenté. Nous prenons plaisir à nous la rappeler au contraire. Devant une statue de jeune femme, nous pensons à la femme réelle; nous nous disons qu'elle serait blonde ou brune; ce que nous sommes censés avoir devant nous, ce n'est pas un bloc de marbre, c'est Elle, dans la fleur de sa jeunesse et de sa beauté. A ce corps féminin dont le sculpteur s'est contenté de reproduire les gracieux contours, nous rendons pour lui donner plus de grâce encore

les couleurs délicates de la vie; et c'est justement parce que notre imagination colore ainsi le marbre de teintes idéales et légères que sa blancheur crue ne nous choque pas. — Pourquoi donc le sculpteur, se faisant le complice de cette illusion, ne chercherait-il pas à la rendre plus complète ?

En fait, nous voyons qu'on l'autorise à transiger un peu avec le principe. Sauf quelques critiques attardés à des dogmes d'antan, personne ne trouve mauvais que le sculpteur tire des ressources propres de son art et de la mise en œuvre de la matière employée quelques indications pittoresques. Il pourra tenir compte de la coloration naturelle de cette matière, au moins pour éviter de la mettre en contradiction trop flagrante avec le coloris de l'objet représenté. Ayant le choix entre le marbre et le bronze, il représentera plutôt une négresse en bronze et une femme blanche en marbre blanc. On a renoncé d'un commun accord à donner aux statues des yeux blancs, surtout dans le portrait, qui doit rappeler de plus près la nature : il est reçu que le sculpteur peut leur donner un regard, et même indiquer, par certaine façon d'entailler le marbre, la coloration plus ou moins foncée de le prunelle. S'il est bon praticien autant qu'artiste, il saura changer l'aspect de son marbre par la seule manœuvre de l'outil, le rendre plus lisse ou plus mat, ici lui conserver toute sa blancheur, là l'égratigner de traits qui l'assombrissent ; il obtiendra ainsi des différences de valeur qui nous donneront une idée des accidents de coloration de l'objet.

Peut-il aller plus loin et adopter franchement les procédés de la polychromie ? Ici les résistances commencent. Les défenseurs des grands principes protesteront avec indignation. Les essais de sculpture peinte que l'on a soumis récemment au jugement du public ont fait, on peut le dire, scandale. Peindre les statues ! Badigeonner le marbre ! Où allons-nous ?

Nous allons à l'émancipation de l'art, qui s'affranchit des règles académiques pour s'inspirer uniquement du goût ; et c'est avec allégresse que l'on devrait saluer le renouveau de la polychromie, comme la fin d'un préjugé artistique. J'ai

beau faire, il m'est impossible de voir dans toutes les objections que l'on adresse à la sculpture polychrome autre chose qu'un parti pris, et une protestation de la routine. — Ce serait gâter le marbre que de le peindre? On peut le teinter avec assez de discrétion pour laisser transparaître toute sa beauté. Je me rappelle un buste de Gérôme où la couleur, appliquée d'une main légère, ne faisait que brunir à peine les cheveux, indiquer le carmin des lèvres, mettre un peu de rose au lobe de l'oreille, et donner plus de vie au marbre sans dissimuler sa substance. Il n'est pas nécessaire d'ailleurs que les couleurs soient appliquées sur du carrare. La polychromie a bien d'autres matières à sa disposition. Elle a la terre cuite, les émaux, et le bronze, cette admirable matière que nous finirons peut-être par savoir manier. — Il est contraire à la dignité de l'art de farder les statues? La couleur n'est pas un simple agrément, elle est un moyen d'expression, et je ne vois pas ce que l'art peut perdre en dignité à augmenter ses ressources expressives. — Une statue peinte ressemblerait trop à la nature? « La couleur, dit Ch. Blanc, après un moment d'illusion, ne ferait que rendre plus sensible et plus choquante l'absence de vie, et cette première apparence de réalité deviendrait repoussante quand on la verrait démentie par l'inertie de la matière. Nous en avons un exemple frappant dans les figures de cire : plus elles ressemblent à la nature, plus elles sont hideuses [1]. » Sans doute. Mais le statuaire pourra adopter une coloration aussi conventionnelle qu'il voudra. Il ne s'agit pas de reproduire la couleur, il s'agit de la représenter, et cela peut se faire sur un relief par des procédés aussi suggestifs, aussi artistiques que sur un tableau. — Que dira-t-on encore? Qu'en fait le système de la polychromie n'a pas produit encore une œuvre donnant vraiment une impression de grand art? Je pourrais répondre par les bas-reliefs du Parthénon, par les archers et les lions du palais de Darius, par les colosses des monuments égyptiens, par la tête de cire du musée de Lille. Et

(1) *Grammaire des arts du dessin*, p. 432.

quand cela ne se serait pas fait encore, prenons patience, cela se fera. Déjà nous n'avons plus le fétichisme du blanc. Vienne un grand artiste qui entre résolument dans la voie nouvelle, l'œuvre sera accomplie.

La couleur dans le dessin.

Un dessin peut-il avoir de la couleur? Cela se dit couramment pour signifier qu'il est pittoresque, original. Je veux montrer que cette façon de parler est plus juste encore qu'on ne pense, et peut s'employer à la lettre.

D'abord un dessin est fait de deux couleurs au moins : le blanc et le noir. Je ne m'attarderai pas à prouver que le blanc et le noir sont bien des couleurs. Un physicien en doutera peut-être sous prétexte que le blanc est obtenu par synthèse de toutes les couleurs, et le noir par défaut de lumière. Mais pour la psychologie, pour l'art, pour le sens commun, cela ne peut faire question : la sensation de blanc est aussi simple, la sensation de noir aussi positive qu'aucune autre. Jamais on ne fera admettre à personne que le lis ait sur sa corolle toutes les nuances du prisme, ou qu'une tache d'encre sur une feuille de papier soit un endroit où l'on ne voit rien. Le noir notamment est si bien une couleur, que des coloristes comme Ziem l'emploieront comme réveillon, le faisant éclater au centre de leur toile par-dessus les jaunes, les rouges et les verts les plus exaspérés. A chaque instant nous admirerons, pour l'harmonie ou la vigueur du coloris, des objets qui ne sont faits que de blanc et de noir : — un costume de velours où le noir mat n'est relevé que par du noir satiné; — une pierre grise avec ses cassures noires et ses plaques de lichen blanchâtres; — parfois des paysages entiers, un effet de neige, une montagne avec ses assises sombres et son arête neigeuse sur laquelle reposent de lourds nuages gris. La mer est superbe par le mauvais temps, avec ses vagues écumeuses et ses rocs noirs d'où dégoutte la bave blanche du ressac. La campagne est charmante de grand matin, quand la vague silhouette des peupliers se détache à

peine sur le gris exquis de la brume. Et tout cela peut se rendre avec une goutte d'encre bien employée!

Le dessinateur est donc, lui aussi, un peintre. Il n'a sur sa palette que deux couleurs, mais si belles, si riches, si maniables et d'un champ si étendu ! Par leurs oppositions elles lui donneront toutes les vigueurs dont il peut avoir besoin ; par leurs mélanges elles lui fourniront une variété de nuances à peu près indéfinie.

Au premier coup d'œil jeté sur un portrait au crayon, vous reconnaîtrez immédiatement si l'auteur est dessinateur ou coloriste. Le dessinateur n'aura marqué que les lignes et les ombres essentielles. On voit qu'en regardant son modèle, il l'a mentalement décoloré, faisant abstraction de toutes les variétés de ton accidentelles pour s'inquiéter uniquement de celles qui étaient expressives de la forme, comme s'il avait devant les yeux un modèle en plâtre. Le coloriste au contraire s'intéressera plutôt à la tache qu'aux lignes de contour. Si son modèle a des cheveux très noirs et un teint très pâle, c'est cet effet qu'il aura essayé de rendre avant tout, car pour son œil de peintre c'est la caractéristique de cette physionomie. S'il n'a que trois coups de crayon à donner, il en aura consacré deux à ces indications de nuance.

Dans le dessin à la plume et surtout dans la gravure, il semble que l'artiste n'ait qu'un ton à sa disposition, le noir absolu, le noir d'encre[1]. Comment peut-il en tirer des colorations variées? En le combinant à proportions diverses avec le ton du papier, par *mélange optique*. Les traits croisés ou parallèles, par lesquels on exprime les ombres en gravure, se fondent à distance, et l'œil n'y voit plus qu'une teinte continue, d'autant plus sombre que les tailles sont plus épaisses et plus rapprochées. Il n'est d'ailleurs pas nécessaire que cette fusion soit parfaite. Nous sommes si bien habitués à

(1) Il y a des tours de main et des procédés d'impression par lesquels on arrive à pâlir ou foncer les traits en les chargeant plus ou moins d'encre. On arrive ainsi à faire rendre à une eau-forte des effets de lavis. Sans condamner ces petites ruses de métier, on peut recommander de ne s'en servir qu'avec discrétion. Le spectateur n'aime pas qu'on le triche.

cette manière de représenter les teintes, que nous ne nous apercevons même plus de ce qu'elle a de conventionnel : du moment qu'il est bien entendu que ces traits noirs, qui zèbrent les figures, ne sont qu'une indication de teinte, nous les voyons comme teintes et non comme traits. — Une simple ligne, isolée sur le papier, pourra paraître plus ou moins noire, selon qu'elle sera plus ou moins épaisse. Si la ligne est très mince, le blanc du papier la *mange* par irradiation et la fait paraître très pâle. Si elle prend de l'épaisseur au contraire, elle nous donnera bien mieux la sensation du noir.

Quant aux autres couleurs qu'il ne peut nous rendre textuellement avec son blanc et son noir, le dessinateur s'efforcera de nous en donner au moins un équivalent. Soit une treille qui monte le long d'un mur. La treille est verte, le mur est rouge. N'y a t-il pas moyen de rendre cet effet ? Cela est à la rigueur possible, en observant avec soin la luminosité relative de ces couleurs. Le crayon ne peut rendre leur nuance ; mais il peut rendre leur *valeur*. C'est ce que fait d'elle-même la photographie. Il y a des vues photographiques d'un coloris frappant. Cela tient sans doute à ce que la forme des objets est si fidèlement reproduite, dans tous ses plus petits détails et jusqu'au grain de la matière, que l'image des objets doit nous être suggérée avec une intensité singulière. Mais c'est aussi parce que les divers rayons colorés impressionnant différemment la plaque photographique, le coloris des objets est indiqué plus ou moins exactement par une différence de valeur. Il ne serait pas impossible, des essais ont été faits en ce sens, de préparer des plaques dont la sensibilité chimique fut analogue à celle de la rétine, de manière à reproduire exactement la valeur relative des diverses couleurs telles que nous l'apprécions à la vue.

Mais que ferons-nous si, comme il arrive, deux couleurs de nuance très différente ont une luminosité à peu près équivalente ? Dans ce cas il faudra tenir compte de la *valeur morale* des couleurs. Je m'explique. Une couleur peut attirer très vivement notre attention par son caractère insolite, par

sa saturation, par son expression, sans être pour cela très lumineuse. Il faudra donc, si l'on veut rendre cet effet, lui donner un équivalent ; puisqu'on ne peut exprimer l'intensité de coloris que par la luminosité, on rendra le caractère exceptionnel de cette couleur en exagérant sa luminosité réelle. On se rappelle par exemple le portrait du cardinal Lavigerie par Bonnat. Il y avait dans le costume un rouge d'une hardiesse presque brutale. Dans les photogravures faites d'après ce tableau, cette violence s'apaisait singulièrement. Je ne dis pas que le tableau y perdait en distinction ; mais son caractère était dénaturé. C'est que ce rouge, qui pourtant tirait l'œil par sa vivacité, n'était guère plus lumineux en réalité que le reste du costume. Dans les gravures faites par des procédés moins mécaniques et par un burin d'artiste, la valeur morale de ce rouge était rendue par une exagération intentionnelle de luminosité.

Le dessinateur, le graveur ont d'ailleurs un autre moyen de rendre les différences de qualité que peuvent présenter les couleurs, à luminosité égale : c'est la diversité des travaux, tailles, pointillés, hachures, encrage. Nous avons là un second moyen d'expression, qui peut varier indépendamment du premier, et par conséquent exprimer nettement autre chose.

La teinte d'une surface ne dépend pas seulement de la proportion du blanc et du noir, mais de la manière dont ce blanc et ce noir sont répartis sur le papier. Soient des hachures très fortement marquées au crayon. Je passe sur elles une estompe : la proportion du noir au blanc ne change pas, mais l'effet est tout autre. Une surface ombrée au pointillé n'a vraiment pas la même nuance qu'une surface ombrée en hachures ou en teintes fondues. Dans les teintes fondues le blanc et le noir se neutralisent ; dans les hachures, ils s'exaltent par contraste.

La gravure est le plus bel exemple que l'on puisse citer du procédé de dissociation, que quelques peintres impressionnistes croient avoir inventé. Dans la gravure, on présente séparément le blanc et le noir qui, fondus en une nappe con-

tinue, donneraient la teinte voulue; au lieu de les mêler, on les juxtapose. Cette dissociation réveille le regard par le froissement soyeux du blanc et du noir, par les vibrations de la lumière continuellement éteinte et rallumée. Au lieu de gris ternes qui salissent le regard, vous aurez des demi-teintes d'une fraîcheur exquise; au lieu de noirs de suie, vous aurez des ombres transparentes, des noirs d'ébène qui, malgré leur profondeur, donnent une impression de lustre, parce que l'on y voit encore quelques reflets de pure lumière. En général, une teinte résultante aura d'autant plus d'éclat et de mordant que l'on aura plus dissocié les deux teintes composantes.

La direction même des tailles a son importance. Les tailles régulièrement parallèles ont une sorte d'éclat métallique qui tient à leur excessive visibilité ; les tailles un peu ondées ont plus de douceur, ne formant pas un système aussi défini et se fondant mieux sur la rétine quand nous les suivons du regard. Pour cette même raison, les tailles longitudinales donnent aux objets un aspect plus lisse que les tailles transversales. Le graveur ombrera en tailles longitudinales un cylindre de cuivre ; pour le corps humain, l'effet serait déplorable. Figurez-vous un bras ainsi gravé, il semblerait revêtu d'une peau d'anguille. Des stries transversales ou obliques rendront mieux l'aspect mat de la chair. — Les tailles verticales sont plus voyantes que les autres et peuvent exprimer des couleurs plus vives. L'horizontal au contraire est effacé, lointain. C'est la teinte neutre de la gravure. Dans les gravures de blason, le rouge est justement marqué par des raies verticales, et le bleu par des raies horizontales. — Supposez que les graveurs aient adopté pour représenter les couleurs des signes conventionnels invariables, nous lirions la couleur sur un dessin, comme une jeune fille la lit sur une gravure de tapisserie ; et il est certain qu'avec de l'habitude nous finirions par la voir. L'usage ne s'est pas établi de noter ainsi les couleurs. Chaque dessinateur est donc libre de choisir son procédé. L'essentiel est de varier les travaux, de manière à ce que jamais deux teintes différentes ne soient représentées de même. On ne marquera pas ainsi quelles sont ces teintes ;

mais on montrera qu'elles diffèrent, et de combien. C'est déjà quelque chose, surtout quand il s'agit d'objets familiers, dont nous pouvons reconstituer la couleur sur la plus minime indication ; et il ne faut pas oublier que ce sont surtout ceux-là que nous aimons à voir représenter.

Pour vérifier la valeur suggestive de ces procédés, commençons par regarder une gravure au simple trait, et efforçons-nous de voir en relief stéréoscopique les objets représentés : ils nous apparaîtront d'abord en blanc, parce que telle est la couleur du papier. Avec un effort supplémentaire, je pourrai faire abstraction de ce blanc, et les voir colorés; mais quand j'y réussis, je m'aperçois que presque toujours mon regard s'est détourné du dessin lui-même pour se perdre dans le vide, et en tout cas rien ne m'invite, dans la vue du dessin, à me donner ces hallucinations colorées. Prenons maintenant une eau-forte de Rembrandt, du premier coup nous y verrons un tableau tout fait, presque aussi chaud de ton que les toiles du maître, presque aussi coloré. Pas un instant nous ne serons tentés de la voir en blanc.

Certes c'est là un art délicat, irréductible à des règles quelconques, exclusif de toute routine, où il faut avoir l'esprit toujours présent, la main toujours éveillée; un art très symbolique, puisqu'il s'agit, ne pouvant nous rendre matériellement les sensations colorées, de nous en rendre l'effet par d'autres sensations moralement équivalentes. La tache est ardue, l'entreprise presque téméraire. N'est-ce pas pour cela que les dessins où l'artiste a poursuivi la couleur ont ce caractère fébrile, griffonné, plein de retouches et de repentirs? Je me figure que le dessinateur pur doit arriver à se contenter pleinement. La ligne est un absolu, et l'artiste qui l'atteint a la sérénité parfaite. Mais le coloriste poursuit une chimère. Il cherche à fixer l'insaisissable. Aussi ne peut-il jamais se reposer dans son œuvre. Il égratigne son papier, le tourmente, par dépit de ne pouvoir lui faire rendre ce qu'il veut. Partout où il voudrait voir de la couleur, il jette ses traits, met du noir, des hachures, ne pouvant mettre que cela, pour faire disparaître ce blanc qui le gêne. C'est déjà mieux ainsi.

Mais ce n'est pas encore tout à fait cela. Et il retouche, perfectionne son œuvre, jusqu'à la gâter.

VIII. — SUGGESTIONS COMPLÉMENTAIRES

J'irai plus loin. Je veux que l'artiste me rende, non seulement la forme des objets et leur couleur, mais encore toutes ces sensations accessoires qui sont caractéristiques de chaque objet, la moiteur de la chair, le velouté d'un fruit, le froid de la pierre, et les bruits et les parfums. S'il se contente de me faire voir les choses sans me les faire sentir, cette imitation superficielle sera pour moi sans intérêt. Je n'y retrouverai pas la nature.

Voici une toile où est représenté un bois de pins. Je reconnais ce bois, je m'y suis promené jadis par une belle après-midi d'automne. J'ai marché dans ce sentier sablonneux, bordé de bruyères; j'ai remarqué l'effet de ces troncs d'un brun clair, dont la grêle colonnade se détache sur un fond vert sombre. C'est bien cela. Qu'y manque-t-il donc? D'où vient que je ne retrouve pas, en regardant ce tableau, le même ravissement qu'autrefois? C'est que la beauté de ce bois n'était pas seulement dans une combinaison de lignes et de couleurs. Elle était dans tout ce qui charmait mes sens; dans le bourdonnement des insectes, dans les senteurs résineuses qui parfumaient l'air, dans sa douce tiédeur; elle était dans la détente de tout mon être, qui se laissait aller à l'indolence de la vie végétative. Voilà pourquoi le tableau me paraît si sec, si pauvre, en comparaison de la réalité.

Cela est fâcheux, me répondra-t-on. Mais qu'y faire? Je ne puis pourtant prendre au bout de mon pinceau autre chose que de la couleur. Quand j'aurai exactement reproduit l'apparence visible des objets, ne serai-je pas allé à l'extrême limite de mon art? Vous m'obligeriez de me dire comment on peut peindre le chaud, le froid, une saveur, un bruit, un parfum.

Sans doute un tableau ne peut nous donner matériellement

ces sensations; mais il peut nous les suggérer par équivalence d'impressions et association d'images.

A chaque instant on entend parler des perceptions de la vue en termes empruntés au vocabulaire des autres sens. On dira que des tons sont durs, chauds, froids, aigres, criards; il en est qui sont pour la vue une véritable friandise; d'autres qui seraient plutôt nauséeux s'ils avaient un goût, fétides s'ils avaient une odeur. Ce ne sont pas là de simples métaphores verbales; ce sont de réelles analogies d'impressions, dont le peintre pourra se servir pour agir sur notre sensibilité dans un sens déterminé.

Il complétera la suggestion en insistant sur les détails les les plus capables d'éveiller en nous, par association d'images. la sensation voulue. — Vous voulez peindre le froid? Il ne suffit pas de nous présenter un effet de neige, une rivière gelée, une mendiante qui grelotte, c'est-à-dire une scène où le froid joue un rôle; il faut que vous insistiez spécialement sur les détails qui sont caractéristiques du froid. Pensez à un spectacle qui vous ait donné une impression réfrigérante. C'était par exemple une laveuse revenant de la rivière, par une soirée glaciale d'automne, son linge mouillé sur l'épaule : vous l'avez regardée un instant, et tout à coup vous avez frissonné. Quel est le détail qui brusquement vous a donné la sensation du froid? C'est celui-là et non un autre qu'il faut reproduire, si vous voulez conserver à la scène son caractère essentiel. — S'agit-il de représenter une odeur? Vous remarquerez qu'on ne regarde pas de même un objet fétide ou un objet d'odeur suave. Le dégoût physiologique a une certaine influence sur notre rétine même. Il y a des couleurs que nous sommes plus habitués à trouver dans les choses corrompues et qui, en vertu d'une longue association d'idées, ne manqueront pas de nous suggérer les images olfactives correspondantes. Ces couleurs, nous les verrons certainement plus que les autres dans un objet gâté. Notre œil, en vertu de cette sensibilité élective qui nous rend plus sensibles à toute impression particulièrement significative, leur donnera comme une plus-value. Nous nous com-

plairons même dans cette vision, comme pour nous en dégoûter à plaisir. Il n'est pas jusqu'à la forme, jusqu'au contact d'un corps qui se gâte, qui ne sente la corruption. C'est en insistant, vous peintre, vous dessinateur, sur ces lignes visibles de la fétidité que vous nous la ferez sentir. Il faut que vous vous pénétriez de cette odeur en imagination, que vous peigniez avec dégoût, et soyez tranquille, d'instinct vous trouverez ce qu'il faut faire pour nous rendre cette sensation par les équivalents les plus subtils. — Nous avons vu, en parlant de l'*Angelus* de Millet, comment un tableau pouvait nous suggérer des sensations auditives. Maintenant analysons l'œuvre en détail, nous reconnaîtrons que l'effet produit était préparé, nécessaire. L'attitude des personnages qui nous dispose à écouter avec eux; la nature simple, durable et par conséquent sympathique du sentiment dont ils semblent pénétrés; la solitude de cette vaste plaine, évidemment silencieuse, et là-bas ce clocher entrevu à l'horizon, tout contribue à la suggestion. Il est impossible qu'après quelques minutes de contemplation nous n'entendions pas cette lointaine sonnerie. En vérité, ce bruit imaginaire est plus présent dans le tableau que ne le sont les personnages eux-mêmes. Mais aussi n'était-il pas plus présent que tout le reste dans l'esprit du peintre ?

Que de choses peut dire avec un simple trait un vrai dessinateur, qui n'a pas seulement la pratique, mais le sentiment du dessin, qui ne voit pas dans les objets de simples contours linéaires à reproduire exactement, mais des corps solides, des formes mouvantes, des êtres vivants dont il faut rendre la solidité, le mouvement et la vie. Comme un narrateur passionné se laisse aller à imiter les gestes de ses personnages, à décrire de la main les objets dont il parle, ainsi le dessinateur mime vraiment ce qu'il dessine. Comme ces nuages sont lointains, légers! Comme cette pierre est lourde! Comme cette joue appelle la caresse! Comme cet œil brille! Et toutes ces impressions, tous ces sentiments, agissant sur la main de l'artiste, se traduisent par un changement d'allure. Dans les œuvres ainsi exécutées, nous retrouvons

la nature parce qu'elle a été constamment présente à la pensée de l'artiste. Je me figure que Millet n'a guère réfléchi aux moyens de nous rendre son idée intelligible. Il n'a cherché qu'à se rendre à lui-même le sentiment qu'il éprouvait, à s'en pénétrer davantage en l'exprimant, et c'est son émotion même qui lui a indiqué d'instinct ces procédés d'expression que nous trouvons si ingénieux. Dans tous les arts d'imitation et d'expression, le meilleur moyen de trouver le détail suggestif d'une sensation donnée, c'est toujours de s'en imprégner soi-même. Pourquoi l'esquisse est-elle si souvent supérieure au tableau, non seulement en énergie, en mouvement, mais, d'une manière générale, en expression? C'est qu'elle a été faite sous l'impression d'un sentiment vif. Le peintre n'a dit que ce qu'il tenait à dire, et il l'a dit avec l'à-propos, avec la force, avec l'exagération du langage passionné. Or, cette simplification, cette exagération même est œuvre éminemment artistique. Pour que le tableau tienne les promesses de l'esquisse, il faut que le peintre, étudiant de sang-froid son œuvre ébauchée, se demande pourquoi elle est si expressive, et au lieu de la finir de routine, sans idée préconçue, en ajoutant des détails, la perfectionne méthodiquement dans le sens de sa beauté. Est-il même bien nécessaire de la finir? Tous les artistes connaissent cette période charmante de l'exécution, dans laquelle l'œuvre a déjà pris corps, mais laisse encore à l'imagination quelque chose à faire. N'est-ce pas à ce moment qu'elle est la plus belle? Le besoin d'ajouter des détails ne doit venir que lorsque l'inspiration est refroidie, quand l'œuvre jusque-là vivante, commence à se figer. Il faut savoir s'arrêter à temps.

Du degré de l'illusion picturale.

Nous avons étudié un à un les procédés de suggestion de la peinture. Un dernier problème général reste à résoudre : jusqu'à quel point un tableau peut-il et doit-il faire illusion?

Il va de soi que l'illusion peut se produire à des degrés très

divers, selon les dispositions du spectateur et aussi selon la nature de l'œuvre qu'il a devant les yeux.

Comme le fait remarquer J. Soret dans l'article que nous avons déjà cité [1], les illusions que produisent les arts du dessin sont plutôt subjectives et volontaires qu'objectives et forcées. Etant subjectives, elles seront plus ou moins nettes selon que nous aurons plus ou moins d'imagination [2]. Etant volontaires, elles ne se produiront que si nous y mettons un peu de complaisance. Nous pouvons examiner le tableau à un point de vue tout technique, pour en étudier la facture et les procédés; c'est ce que font les professionnels quand ils considèrent l'œuvre d'un confrère : dans ce cas, l'ilusion sera nulle, notre œil ne verra sur la toile que ce que le peintre y a mis réellement. Nous pouvons au contraire nous prêter à l'illusion, la rechercher même. C'est ce que font les spectateurs qui n'ont reçu aucune culture spéciale et ce que nous faisons tous quand nous oublions nos discussions d'école pour nous abandonner naïvement à nos impressions. On peut constater en effet, à en juger par leurs réflexions, que d'ordinaire les visiteurs d'un musée s'intéressent plutôt au sujet des tableaux, c'est-à-dire aux objets représentés, qu'à la manière dont est faite la représentation; ils ne diront pas que telle figure est mal faite, mais qu'elle est laide; toute faute de dessin leur fera l'effet d'un défaut de nature, ce qui montre bien qu'ils prennent l'image au sérieux et l'acceptent comme l'équivalent d'un objet réel : disposition d'esprit éminemment favorable à l'illusion picturale.

Il importe encore, pour que la suggestion soit aussi efficace

(1) *Revue scientifique*, 3 nov. 1888.

(2) On s'est souvent demandé si les animaux seraient capables de reconnaître le sujet d'un tableau. Cela est difficile à savoir, les animaux étant en général trop pratiques pour s'intéresser visiblement à des images. On cite pourtant des chiens qui ont donné des signes de sympathie en reconnaissant dans un tableau l'image d'un confrère. Brehm raconte qu'un saïmiri reconnaissait, dans un simple dessin au trait, certain insecte dont il redoutait fort la piqûre. Cela montrerait une intelligence assez développée pour interpréter des signes presque tout conventionnels. A coup sûr, l'animal ne se laissera jamais vraiment tromper par l'illusion picturale : il n'a pas assez d'imagination pour cela.

que possible, qu'elle agisse sur nous pendant un certain temps. Le premier coup d'œil nous avertit que nous sommes en présence d'une surface peinte ; mais peu à peu le désir nous vient de voir le tableau dans l'espace ; nous appelons l'illusion ; elle vient par degrés, à mesure que nous écartons, par un effort d'abstraction, les sensations que nous ne voulons pas avoir et faisons surgir, par un effort d'imagination figurative, les perceptions voulues. Il y a d'abord comme un conflit intérieur entre le témoignage immédiat des yeux et les exigences de l'esprit. « C'est une toile barbouillée de couleurs, dit la vue. — Non, c'est une table sur laquelle on a posé des fruits, des légumes, un vase de fleurs, répond l'imagination. — Mais comme tout cela est plat, comme ces couleurs sont fausses ! Impossible de s'y méprendre. — Ce verre, pourtant, n'est-il pas bien transparent ? La lumière semble passer au travers. — Oui, ce verre, à la rigueur. — Et cette fleur, comme elle est légère, comme elle se penche en dehors du cadre ! » Ainsi quelques détails, par contraste avec l'ensemble du tableau, qui s'éloigne étrangement de la réalité, semblent la réalité même ; de proche en proche l'illusion gagne du terrain, et la vue n'ose plus protester. C'est l'imagination aux prises avec le bon sens vulgaire, et Cervantes l'a bien observé : quand don Quichotte discute avec Sancho, ce n'est pas le maître qui se convertit au bon sens, c'est l'écuyer qui gagne la folie du maître.

Nous arrivons assez facilement de la sorte à compléter la représentation qui nous est fournie, au point de l'accepter comme une reproduction intégrale, comme un parfait équivalent de la réalité. Non seulement nous ne nous apercevons plus de ce qui manque au tableau pour imiter parfaitement la nature, relief, détails, justesse du dessin et du coloris, mais notre imagination comblant ces lacunes nous donne la vision positive de tout ce que le peintre n'a fait qu'indiquer sommairement sur la toile.

Il ne faut pas nous y tromper cependant. Même à ce haut degré d'auto-suggestion, l'illusion reste consciente ; nous nous figurons le tableau plus complet qu'il n'est, nous n'oublions

pas que nous avons devant nous un simple tableau. Est-il possible d'aller plus loin? Quelque bonne volonté que j'y mette, il m'est impossible de me figurer, devant un tableau, que j'ai réellement sous les yeux l'objet représenté. Il m'est arrivé pourtant, à la suite d'une contemplation rêveuse et prolongée, d'oublier que j'avais devant moi une surface peinte. Cette illusion extrême, que je n'ai rencontrée qu'accidentellement, aux limites de l'hypnose, est de nature particulière. Ce n'est nullement l'hallucination ordinaire, qui consiste à prendre une simple image pour la réalité même : ici ce seraient plutôt nos perceptions réelles qui nous feraient l'effet d'être imaginaires. Reportons-nous, pour mieux comprendre cette illusion, à l'impression que l'on éprouve devant certains spectacles de la nature dont la beauté a quelque chose d'étrange : ainsi un effet de brume, des montagnes bleuâtres surgissant à l'horizon par delà une plaine immense, les perspectives du soleil couchant, ou bien encore un sentier de forêt, la nuit, dans la lueur bleuâtre et féerique du clair de lune : nous admirons, avec un vague sentiment d'être le jouet d'une illusion et de rêver cela plutôt que nous ne le percevons. Telle est l'impression que peuvent nous donner les images de la peinture. Notre regard, fatigué d'une fixation prolongée, se trouble ; le tableau n'est plus qu'une sorte de vitrail transparent à travers lequel nous contemplons, bien loin, des objets imaginaires. Nous ne songeons pas à distinguer, dans notre vision, ce qu'il y a de réel et ce qu'il y a d'illusoire, et nous croyons imaginer le tout comme dans un beau rêve conscient et lucide.

On conçoit d'autre part que pour nous laisser aller à ces diverses illusions il faut que nous leur trouvions au moins un prétexte dans le tableau que nous avons sous les yeux. Devant certaines œuvres, il nous serait absolument impossible de nous donner l'illusion picturale. Devant certaines autres, l'exactitude de l'imitation sera poussée si loin, qu'elles nous donneront presque malgré nous l'hallucination de la réalité. Mais il n'est nullement nécessaire, pour obtenir d'un tableau l'impression la plus satisfaisante, de pousser l'imitation jusque-

là? Par les artifices du panorama, du diorama, du stéréoscope, par des jeux de lumière artificielle et d'éclairage par transparence, par un emploi bien combiné de la perspective linéaire et de la perspective aérienne, on arriverait assez facilement à nous donner, en présence de simples images, l'illusion complète et forcée. Mais ce résultat serait-il bien désirable? Ces illusions d'optique, si curieuses qu'elles soient, fatigueraient bien vite. Les vrais artistes les dédaigneront toujours; l'art finit où commence le trompe-l'œil. L'illusion esthétique c'est l'illusion consciente, dans laquelle on se rend toujours compte que l'on a sous les yeux une simple représentation des choses: car c'est à cette seule condition qu'un tableau donne une impression d'art.

CHAPITRE II

SUGGESTION AUDITIVE

I. — FIGURATION ET TRANSFIGURATION AUDITIVE

L'étude que nous venons de faire de la suggestion visuelle nous facilite l'étude de la suggestion auditive et nous permet de l'abréger. Nous savons en effet comment et jusqu'à quel point l'imagination peut modifier nos perceptions extérieures; toutes les considérations générales dans lesquelles nous sommes entrés à ce sujet, en traitant des illusions de la vue, valent pour les illusions de l'ouïe. Nous n'aurons donc pas besoin de les répéter.

Dans la simple perception des sons il y a quelque chose d'artistique, car l'imagination y joue un rôle.

Si notre oreille se contentait de recevoir passivement les impressions qui lui viennent du dehors, l'audition ne serait qu'une suite incohérente de sensations sonores. Que l'on songe à ce qui se passe quand un pianiste frappe les touches de son clavier. De chaque corde ébranlée partent des milliers d'ondes qui se croisent avec les ondes émanées des cordes voisines, vont se réfléchir sur les parois de la salle, rentrent dans le tourbillon, y produisent de nouveaux remous. Pour distinguer quelque chose dans ce chaos, il faut le débrouiller. Il y a là tout un travail d'analyse et de synthèse dont nous n'avons pas conscience dans la perception normale parce qu'il s'effectue spontanément, mais que l'on peut mettre en évidence en l'étudiant dans certains cas particuliers où il exige un effort spécial.

1° *Analyse des sons simultanés.* — Dans un ensemble de sons musicaux simultanément émis, notre oreille a la faculté de distinguer tel ou tel des sons composants. Dans une symphonie nous pouvons suivre la partie d'un groupe donné d'instruments ; dans un morceau de piano nous distinguons sans peine le chant de la basse ; en prêtant attentivement l'oreille, nous arrivons à distinguer, dans un son bien timbré, une ou deux des harmoniques qui lui donnent sa couleur particulière ; enfin il nous est possible de reconnaître l'une après l'autre, dans un accord compliqué, les diverses notes qui le composent. Pour porter ainsi notre attention sur l'un ou l'autre des sons qui nous sont présentés dans un ensemble, nous commençons par l'imaginer, quelquefois avec un effort sensible du gosier pour l'émettre intérieurement ; nous lui donnons ainsi une plus-value, que notre oreille augmente sans doute par un effort instinctif d'accommodation ; et le son choisi finit par être seul perçu. Cette opération est comparable à celle que nous avons décrite en traitant de la vision ; cette sensibilité élective de l'oreille, qui lui permet de devenir plus impressionnable à certains sons, rappelle la faculté qu'a l'œil de percevoir exclusivement dans le champ visuel une figure donnée. Je crois même qu'ici l'imagination joue un rôle plus actif encore. Pour délimiter une figure dans le champ visuel, l'œil ne fait que choisir entre plusieurs sensations réelles. J'attribuerais à l'oreille le pouvoir de décomposer une sensation réellement simple en plusieurs sensations imaginaires. A chaque moment en effet notre oreille ne perçoit que la résultante des diverses vibrations aériennes qui la frappent simultanément ; c'est le phénomène extérieur qui est complexe ; la sensation correspondante est simple[1]. Elle ne peut donc se décomposer réellement. Ce n'est

(1) J'admets ici, bien que la question soit encore controversée, que l'oreille ne nous donne jamais qu'une sensation à la fois, et que la multiplicité apparente de certaines perceptions auditives est un résultat de l'interprétation. Voici les raisons qui me font pencher en faveur de cette hypothèse. Nous ne pouvons décomposer un son complexe en sons élémentaires que si ces éléments ont été souvent perçus isolément. Serait-on capable d'analyser un accord ou un timbre, si l'on ne savait pas qu'il

pas mon oreille, c'est mon esprit qui opère cette dissociation. Distinguer un son particulier au milieu de plusieurs autres, c'est juger, à certaines nuances de la sensation résultante, que ce son doit entrer dans l'ensemble, — l'imaginer fortement, — et renforcer cette image à l'aide de l'impression réelle, en portant spécialement son attention sur la nuance remarquée. Analyser un son, c'est effectuer ce travail sur chacun des sons partiels dont on le croit composé. Cela semble bien compliqué. Mais quelle est l'opération mentale dans laquelle on ne trouve, à l'analyse, une complication infinie ?

Cette faculté d'analyse a d'ailleurs ses limites. Nous sommes tout à fait incapables d'analyser les sons qui se présentent unis en groupes constants et homogènes : sans le secours de résonnateurs, nulle oreille au monde ne pourra distinguer les harmoniques constantes de chaque voyelle, ou les sons accessoires qui forment le timbre spécial de chaque instrument. Dans un unisson de deux instruments, nous pourrons distinguer les deux timbres s'ils sont très différents ; encore auront-ils une tendance à se fondre partiellement l'un dans l'autre, la voix grave assourdissant un peu la voix aiguë et la voix

est composé de plusieurs notes, et si l'on n'avait pas ces notes présentes à l'esprit pour les avoir souvent entendues à part ? Le pianiste qui croit entendre distinctement les divers sons qu'il fait entrer dans un accord, analyse-t-il aussi bien les jeux de mutation de l'orgue ou le timbre de la clarinette ? J'accorde que la sensation par laquelle nous percevons les sons complexes diffère de celle par laquelle nous percevons les sons simples ; mais elle diffère de qualité, non de quantité. On connaît ce jeu d'enfants qui consiste à écouter un bruit de conversations en s'appliquant les mains sur les oreilles ; de temps en temps on écarte les mains : chaque fois c'est une clameur bizarre, dont la brusque résonnance étourdit, clameur aussi simple qu'aucun bruit. Cette sorte d'expérience psychologique nous montre bien qu'à chaque instant l'oreille ne perçoit qu'une résultante. L'hypothèse de la simplicité des sensations auditives est d'ailleurs plus conforme à ce que nous savons de la constitution de l'oreille. Le tympan ne peut exécuter que de simples oscillations pendulaires : que ces oscillations soient toutes d'égale amplitude ou varient d'amplitude à chaque instant, on ne voit pas pourquoi la sensation serait ici simple, là multiple. Reste l'hypothèse d'Helmholtz, d'après laquelle nous aurions dans l'oreille autant d'éléments nerveux distincts, doués chacun d'un résonnateur propre, qu'il y a de sons perceptibles. Cette hypothèse est trop gratuite et trop invraisemblable pour qu'on puisse s'y arrêter.

aiguë donnant plus de mordant à la voix grave[1]. Mais il est impossible d'analyser un unisson d'instruments de même famille : leurs timbres trop semblables se fondent en un timbre composite, qui donne à l'oreille une impression de richesse, non de complexité. Si le compositeur tient à ce que nous gardions conscience des diverses sonorités qu'il fait entrer dans une combinaison harmonique, il ne s'en remettra pas à la faculté d'analyse de l'oreille, il aura soin de lui faciliter la tâche : il donnera aux divers instruments une marche indépendante et bien caractérisée; il éloignera autant que possible l'une de l'autre les diverses parties, qui tendraient à se fondre en un timbre composite si elles arrivaient au contact; s'il confie spécialement le motif mélodique à l'une d'entre elles, il lui donnera plus de force, de manière à ce que l'oreille la distingue et la suive sans peine. Le pianiste appuiera davantage sur les notes qui forment le chant du morceau; il arpègera les accords pour en développer le contenu.

La difficulté sera bien moindre si nous avons affaire, non plus à des sons musicaux, mais à de simples bruits. On suit bien plus facilement la voix d'une personne dans un bruit de conversation, que la partie d'un instrument dans un ensemble d'orchestre. Les bruits en effet ne font pas sur l'oreille une impression continue, mais saccadée, intermittente ; plusieurs bruits peuvent donc se faire entendre en même temps sans se confondre. Quand un lourd camion passe sous mes fenêtres, j'entends un grand tapage qui se compose du grondement des roues, de leurs cahots, du pas rythmé du cheval, d'un tintement de grelots, des claquements du fouet, du frémissement de mes vitres. Rien ne m'est plus facile que de distinguer chacun de ces bruits dans l'ensemble. C'est que leur simultanéité n'est qu'apparente. Ils forment en réalité des séries de chocs brusques qui rarement tombent ensemble : mon oreille peut donc les percevoir isolément. Figurez-vous qu'un ouvrier imprimeur prenne dans la casse

(1) Sur ces combinaisons de timbres, voir l'excellent ouvrage de Gevaert, *Cours méthodique d'orchestration.*

une poignée d'A, de B, de C, brouille le tout et compose une ligne avec ces lettres mises bout à bout; cela formera une série linéaire que l'œil pourra parcourir en ne faisant attention qu'au retour de tel ou tel caractère. C'est ainsi que l'oreille isole les bruits partiels dans l'ensemble. Analyser un bruit, ce n'est pas extraire d'une sensation résultante des sensations composantes; c'est distinguer, dans une série linéaire de sons, ceux qui ont un timbre spécial, les écouter avec plus d'attention et s'interdire d'entendre les autres.

Notre oreille, en effet, possède un singulier pouvoir d'abstraction qui lui permet de se rendre sourde aux impressions sonores qu'elle ne veut pas entendre. C'est là un des exemples les mieux caractérisés d'*inhibition*, ou, comme on dit encore, d'*hallucination négative*. Quand nous entendons jouer d'un instrument, nous n'écoutons, parmi les sons émis, que ceux qui ont une valeur musicale : quant aux bruits accidentels qui accompagnent l'exécution, le frôlement de l'archet sur les cordes, le tapotement des doigts du pianiste sur le clavier, le souffle du flûtiste, la respiration du chanteur, nous faisons comme si nous ne les entendions pas, puisqu'ils n'ont rien à faire dans le morceau [1]. C'est aussi grâce à ce pouvoir d'abstraction que la sonorité totale d'un orchestre est tolérable à l'ouïe. Elle se compose, en effet, d'un nombre prodigieux de sons partiels qui produiraient, si on y faisait attention, des dissonances douloureuses à l'oreille la moins sensible. Mais notre attention s'en détourne pour se porter exclusivement sur le son principal de chaque instrument. Nous sommes censés ne pas les entendre : nous ne les entendons plus [2].

(1) Cette élimination n'est pas intentionnelle ; nous n'avons pas besoin de nous appliquer à écarter ces impressions : il faut même nous en garder, car ce serait y penser et par conséquent les rendre conscientes. Leur élimination se fera d'elle-même quand nous n'y penserons plus. Au concert, le bruit de deux personnes qui chuchotent à côté de nous couvrira la voix de tout un orchestre : c'est que ce bruit, par cela même qu'il nous agace, exerce sur l'oreille une sorte de fascination; toute notre attention s'en va malgré nous de ce côté.

(2) Il doit nous en rester pourtant une sourde conscience qui nous gâte un peu notre plaisir. L'orchestration moderne en est à la période de

2° *Synthèse des sons successifs.* — Serait-ce voir un objet que d'en recevoir seulement un certain nombre de sensations distinctes? Il faut encore relier ces diverses sensations les unes aux autres, et en composer une image de forme déterminée. De même pour la perception auditive : ce ne serait pas entendre une phrase verbale ou musicale que de recueillir simplement les sons successivement émis : il faut enchaîner ces sons les uns aux autres et en former des groupes. Cette synthèse des sons successifs est l'œuvre de l'imagination figurative, travaillant sur les sensations sonores comme nous l'avons vue travailler sur les sensations visuelles.

Figurez-vous un air joué sur un instrument de percussion qui ne tienne pas la note, un carillon par exemple, ou le piano dans son registre aigu. Si vous vous contentiez de recevoir passivement les impressions sonores, vous entendriez une série de chocs de tonalité différente; mais cela ne formerait pas une mélodie, car il n'y aurait aucune cohésion entre ces sons successifs. Pour faire de ces notes séparées un air, il faut que vous les enchaîniez mentalement. Les sons étant ici réellement discontinus, leur cohésion est évidemment imaginaire. Mais quand ils se succéderaient à intervalles beaucoup plus courts, quand ils se succéderaient sans aucun intervalle, c'est toujours votre imagination qui devra les souder les uns aux autres. Un son même continu n'est pour l'oreille qu'une suite de sensations instantanées; c'est l'esprit qui, de cette sorte de poussière atomique de points sonores, fait une ligne de forme déterminée. — Dans la musique polyphone, l'oreille doit suivre, sans s'y embrouiller, le mouvement propre des diverses parties. C'est là, si l'on se rend bien compte du tra-

complication : autant que l'on peut conjecturer de l'avenir, je crois qu'on lui verra succéder une période de simplification. Quand la loi de composition des timbres sera suffisamment connue, on pourra produire, à l'aide de quelques instruments donnant des sons très simples et très purs, tous les effets que l'on obtient aujourd'hui en entassant pêle-mêle les sonorités. Nous n'avons encore que l'orchestre *empirique*, réunion de tous les instruments inventés depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, et que nos compositeurs ont grand'peine à faire jouer tous ensemble sans charivari. Un jour nous aurons l'orchestre *rationnel*.

vail mental impliqué dans cette opération, un résultat étonnant. Décomposer à chaque instant l'accord perçu en ses notes constituantes n'est rien. Mais reconnaître à quelle partie appartient telle note; la relier, non pas d'une manière vague à l'accord précédent, mais à une note déterminée de cet accord; suivre ainsi, à travers un grand mouvement harmonique, plusieurs mouvements mélodiques indépendants, n'est-ce pas quelque chose de merveilleux? Et pourtant l'oreille du musicien exécute, comme en se jouant, ce tour de force que l'on oserait à peine lui proposer.

Pour mieux nous rendre compte de l'opération mentale par laquelle nous groupons les sons successivement perçus, considérons-la non dans la perception normale, où les groupes semblent nous être donnés tout composés, mais dans les libres jeux de l'imagination figurative.

Lorsque nous entendons une série de bruits qui se succèdent avec rapidité, notre oreille a une tendance à les grouper en périodes de durée à peu près équivalente. Dans cette série continue nous voulons percevoir un rythme, et nous le déterminons par un effort périodique d'attention, qui augmente l'intensité apparente du son auquel nous l'appliquons[1]. Ainsi perçue, la série change d'apparence; elle ne nous fait plus l'effet d'un défilé continu de sons simples, mais d'un défilé de groupes sonores formés chacun d'un certain nombre de sons faibles reliés à un son fort qui est comme le noyau de l'agglomération. Cette agglomération, c'est la période rythmique.

Si la série des sons entendus était réellement rythmée,

(1) La durée de ces périodes, bien qu'arbitraire, a ses limites. Si elle était trop courte, la série nous paraîtrait trop morcelée. Si elle était trop longue, nous ne pourrions garder présente à l'esprit toute la période. D'après Wundt (*Psychologie physiologique*, trad., t. II, p. 240), la plus longue période aisément perceptible serait de douze sons se succédant avec une vitesse de trois à cinq à la seconde. Cette longueur coïncide trop évidemment avec la durée du vers pour qu'on ne voie pas, dans la facilité avec laquelle nous adoptons cette combinaison, un fait d'habitude. En faisant l'expérience, on constatera que d'ordinaire nous adoptons une durée moyenne répondant à quelque rythme organique, par exemple aux battements du cœur ou au rythme de la respiration.

c'est-à-dire si elle amenait périodiquement un son vraiment plus fort que les autres, ce rythme extérieur s'imposerait à nous ; notre imagination ne pourrait scander autrement la série. Ainsi, quand nous écoutons un morceau de musique, nous ne sommes pas libres de former avec les sons entendus telle combinaison qu'il nous plaira. Mais, que cette détermination des périodes rythmiques soit libre ou forcée, l'opération mentale est toujours exactement la même. Il faut toujours que nous unissions, par un acte de synthèse, les divers sons dont se compose la période ; ou plus précisément encore, il faut que nous composions nous-mêmes cette période.

Il est rare d'ailleurs que, dans la détermination d'un rythme sonore, notre oreille ne garde pas une certaine initiative. S'il n'y a aucune incertitude sur la durée de la période, nous pouvons hésiter sur sa composition intérieure. Il s'agit en effet de rattacher, aux sons forts qui marquent le rythme, les sons faibles qui se font entendre dans l'intervalle ; si nous les rattachons au son fort qui précède, ils feront l'effet d'une simple résonnance de ce son ; si nous les rattachons au son fort qui suit, ils feront l'effet de notes d'élan, et le caractère du rythme sera tout différent [1]. Encore n'avons-nous parlé que de ce qu'il y a de plus simple dans l'opération à effectuer. La grande difficulté, quand on lit à première vue une mélodie, ce n'est pas d'en trouver les

(1) Notre oreille se fait un jeu de passer d'une interprétation à l'autre. Prononcez plusieurs fois de suite un mot dépourvu de sens, mais ayant un rythme bien marqué, par exemple le mot *tàtiti*. Il arrivera un moment où vous perdrez l'idée du mot et le prononcerez machinalement sans marquer de pauses : *tàtititàtititià...* Alors un phénomène assez curieux va se produire. Dans cette série de sons continue, vous entendrez tantôt le mot *tàtiti*, rythme du dactyle, puis l'instant d'après et sans savoir pourquoi, le mot *titità*, rythme de l'anapeste. Le vers hexamètre semble avoir été réglé de façon à rendre cette alternance obligatoire :

TItyre, TU patuLÆ recuBANS sub TEGmine FAgi.

On voit que le vers, commençant avec l'allure du dactyle, prend forcément, pour obéir à la règle de la césure, le rythme de l'anapeste, puis revient au dactyle, qui est comme la tonique de l'hexamètre. Les sons faibles sont ainsi rattachés au son fort tantôt comme notes de résonnance, tantôt comme notes d'élan ; et l'on trouve à ces alternances le plaisir d'un changement de pied.

notes, c'est d'en comprendre le véritable rythme, c'est-à-dire de lier mentalement les notes selon les intentions du compositeur.

3° *Transformation des sons.* — Par un jeu de figuration analogue à celui qui fait apparaître dans les nuages des figures fantastiques, nous nous plaisons à entendre dans les sons réels des sons imaginaires. Quand nous sommes dans un train en marche, à demi assoupis par le roulis du wagon et le désœuvrement du voyage, les bruits divers que nous entendons entrent dans notre rêverie et s'y transforment; sur les pulsations de la locomotive, sur les cahots de la voiture nous mettrons des phrases rythmées, généralement de rythme impair, que nous finirons par entendre distinctement et que le train répétera sans repos ni trêve jusqu'à nous en obséder. Je me rappelle un voyage où j'ai été hanté par le *Pas d'armes du roi Jean* et par des vers de treize pieds, réminiscence de Scarron :

RENversons les BROcs et nous coifFONs de nos serVIETtes
ET tambouriNONs de nos couTEAUx sur nos asSIETtes.

D'autres fois, notre rêve auditif prendra une tournure musicale; le rythme du train nous excitera à chanter; et dans les sonorités confuses qui frappent simultanément notre oreille, dans ces bruits graves ou aigus, dans le grondement des roues et le gémissement des essieux, nous trouverons une résonnance à toutes les notes qui nous viendront à l'esprit. Tout à l'heure le train nous disait des vers; maintenant il chantera, parfois d'une manière charmante. On est parfois surpris, en wagon, de se découvrir le don d'invention mélodique. N'est-ce pas en voiture, nous dit Mozart, que les idées lui venaient d'elles-mêmes comme dans un beau songe ?

Ce pouvoir que nous avons de transformer nos perceptions auditives a son usage sérieux. Constamment nous y avons recours pour compléter, rectifier, purifier les sons perçus.

Une personne nous parle rapidement et en mangeant les mots. Si notre oreille percevait les sons tels qu'ils sont émis,

nous n'entendrions qu'une suite assez incohérente d'inflexions de voix ; mais, connaissant tous les mots que notre interlocuteur prononce, les ayant déjà dans l'oreille, nous les reconnaissons au passage, et les entendons aussi nettement que s'ils étaient parfaitement articulés. Pour les expressions qui nous sont très familières, l'indication la plus sommaire nous suffit. On s'est quelquefois amusé à noter les abréviations du langage courant : on est surpris, quand on le fait, de la différence qu'il y a entre le son réellement émis et le son perçu : dans *kekseksa*, nous comprenons et entendons *qu'est-ce que c'est que cela*. — Les langues étrangères produisent sur notre oreille une impression toute différente, selon que nous les comprenons ou ne les comprenons pas. Le voyageur est disposé à dire que les peuplades sauvages ont un langage à peine articulé ; dans les mots prononcés, il n'entend évidemment pas la moitié des articulations que les indigènes croient y mettre, et qu'ils y entendent positivement. — Que l'on compare encore la première audition d'une œuvre musicale à la seconde, l'effet produit par une symphonie ou un opéra dont on n'avait aucune idée préalable à l'effet produit quand on a d'avance étudié la partition : comme dans ce dernier cas l'audition devient plus claire, plus complète ! Que de choses on entend dans l'œuvre mieux connue, que l'oreille avait été incapable d'y saisir quand elle ne savait pas ce qu'elle devait entendre !

Lorsque nous avons très présente à l'esprit la note que devrait jouer un instrument, nous rectifions mentalement le son émis. « Si l'on entend plusieurs fois de suite un *air nouveau* exécuté sur un instrument *faux*, et qu'on *pense* ensuite cet air, on remarquera que la mémoire retrace l'air non pas tel que l'instrument l'a fait entendre, mais tel qu'on l'eut entendu si les sons eussent été absolument justes. On est donc en droit d'affirmer que le sens esthétique précise et corrige les sensations musicales que la mémoire présente à l'esprit. Mais ce qui est bien plus remarquable encore, c'est que le sens esthétique corrige même les sensations présentes et les rétablit telles qu'elles devraient être. Par exemple, si un piano

nous fait entendre deux sons que la pensée considère successivement comme *ré sol dièze* et *ré la bémol*, nous aurons deux sensations très distinctes l'une de l'autre. Cette faculté du sens esthétique explique très bien la possibilité du tempérament, ainsi que l'admission par l'oreille des sons qui s'écartent de la justesse absolue dans des limites assez faibles pour ne pas la blesser[1]. »

Notre imagination ne rectifie pas seulement les sons ; elle leur donne la douceur, la force, le pathétique; elle s'efforce de nous les représenter, non tels qu'ils sont, mais tels qu'ils devraient être. Je demande à une personne qui revient du concert ce qu'elle y a entendu d'intéressant : elle me fredonne tant bien que mal un air qui l'a frappée, et me dit : « N'est-ce pas, que c'est bien beau ? » Oui, c'est bien beau, car ce que j'entends en l'écoutant, ce n'est pas sa voix, c'est une voix idéale qui chanterait ce même air. Mais n'en est-il pas toujours ainsi dans l'audition musicale ? Les sons que j'entends n'ont pour moi et pour l'exécutant lui-même qu'une valeur représentative ; nous les acceptons comme un simple symbole de la mélodie rêvée par le compositeur, mélodie tout idéale que nulle oreille humaine n'a jamais entendue, que nulle voix ne chantera jamais, mais dont nous nous efforçons de retrouver l'image dans les sons réellement émis. N'en est-il pas encore de même pour l'harmonie poétique? Lisez à haute voix quelques vers de Lamartine :

Salut, bois couronnés d'un reste de verdure!
Feuillages jaunissants sur les gazons épars!
Salut, derniers beaux jours! Le deuil de la nature
Convient à la douleur et plaît à mes regards.

Je suis d'un pas rêveur le sentier solitaire;
J'aime à revoir encor, pour la dernière fois,
Le soleil pâlissant, dont la faible lumière
Perce à peine à mes pieds l'obscurité des bois.

(1) Paul Roy. *Enseignement rationnel de la musique*, chez H. Simon, Paris, 1875, p. 121. Il y a beaucoup à prendre dans ce petit livre de psychologie et de logique musicale, qui a été conçu dans un esprit vraiment philosophique.

Votre lecture achevée, il vous en reste dans l'oreille une impression d'enchantement. Mais cette harmonie, que vous avez entendue puisque vous en avez joui, avez-vous la prétention de l'avoir mise réellement dans votre voix ? Non, c'est votre imagination qui l'y a mise. Ce que vous avez entendu en vous écoutant, ce n'est pas votre voix, ce n'est pas même celle du poète, c'est la voix idéale de la poésie.

II. — LA MUSIQUE IMITATIVE

La musique fait appel à ce pouvoir de l'imagination figurative pour nous donner, avec les sonorités normales dont elle dispose, l'illusion d'autres sonorités. C'est en cela que consiste précisément la musique imitative.

Les principales illusions provoquées par l'imitation musicale peuvent être rangées en deux catégories : les unes portent seulement sur la provenance des sons entendus ; les autres sur leur nature. Supposez que l'on frappe plusieurs coups sur la grosse caisse avec une force décroissante ; l'auditeur aura une tendance à se figurer que le son s'éloigne ; son oreille est ici trompée sur l'éloignement de l'objet sonore. Supposez maintenant que dans un opéra, au moment où un combat est censé se livrer dans la coulisse, quand les personnages du drame semblent prêter l'oreille avec anxiété à des rumeurs lointaines, un coup de grosse caisse résonne à l'orchestre : l'imagination du spectateur, suffisamment orientée en ce sens, lui fera aussitôt entendre un coup de canon. Ici l'illusion porte sur la nature de l'objet sonore. — Nous étudierons successivement ces deux espèces d'illusions, cherchant d'abord par quel procédé elles sont obtenues et comment il est possible de leur donner toute l'intensité possible, pour nous demander ensuite dans quelle mesure le bon goût autorise le musicien à se servir de ce procédé. Cet ordre est le plus naturel. Il est clair en effet qu'avant de porter un jugement sur leur valeur esthétique, il est indispensable de les connaître ; et il importe que le musicien lui-même en

connaisse toutes les ressources avant de songer à se limiter dans leur emploi, pour qu'il soit bien entendu que lorsqu'il s'arrêtera dans cette voie ce ne sera pas par impuissance, mais par raison de convenance artistique.

1° *Illusions relatives à la provenance des sons.*

Aucune illusion ne serait possible si nous gardions conscience, au cours de l'audition musicale, de la provenance réelle des sons.

Dans l'usage de la perception, nous nous appliquons à déterminer de notre mieux cette provenance. Nous jugeons de l'éloignement des objets sonores par l'affaiblissement de leur sonorité ; de leur direction par la différence d'impression qu'ils font sur les deux oreilles et par le changement qui se produit quand nous tendons l'oreille de côté et d'autre [1].

A ces données de l'ouïe s'ajoutent les indications de la vue. Nos sensations auditives se trouvent parfaitement localisées quand nous avons sous les yeux l'objet sonore. C'est même pour nous un besoin, quand nous entendons un bruit, de l'attribuer à quelque objet visible. — C'est contre cette tendance que nous devons réagir avant tout, si nous voulons nous prêter à quelque illusion musicale. Les exécutants sont censés n'être pas là ; si nous les regardons, ce doit être machinalement et sans faire attention à eux, comme on regarde danser la flamme de son foyer en suivant une rêverie. Quand nous sentons que le morceau prend un caractère descriptif, d'instinct nous baissons la tête ou détournons les yeux pour nous recueillir dans notre contemplation idéale. On peut remarquer qu'en général le son des instruments qui sont mis en évidence dans l'orchestre, ou dont le jeu est très visible, a un caractère local particu-

(1) Etant donnée la distance de l'objet sonore et la différence d'impression qu'il fait sur les deux oreilles, sa position ne se trouve déterminée que s'il est assujetti à se mouvoir dans un plan donné, par exemple le plan horizontal. Autrement, le lieu des positions répondant aux données du problème ne sera pas un point, mais une ligne circulaire.

lièrement prononcé. Le mieux serait sans aucun doute, si l'on tenait à obtenir l'illusion absolue, que l'orchestre fût invisible[1].

Restent les perceptions positives de l'ouïe. Mais quand on a réussi à isoler le son des perceptions visuelles auxquelles il était associé, il n'est plus bien difficile de perdre conscience de sa provenance locale; et cela est particulièrement aisé pour les sons doux, prolongés, usités en musique. C'est au moment de l'attaque du son que j'ai surtout le sentiment de sa provenance ; ensuite, le son me paraît se détacher de l'instrument dont il émane, s'épandre dans l'air, me baigner tout entier de son harmonie. Sa localisation se trouve assez vague pour que je puisse n'en plus tenir compte.

Facilement même les sons très purs, très musicaux perdront toute apparence de réalité, et me feront l'effet d'être imaginaires. Une fois cette illusion obtenue, et je l'obtiendrai très vite si le morceau que j'écoute est de nature à frapper mon imagination, je suis prêt à recevoir toutes les suggestions qu'il plaira au musicien de me donner. Car les sons que j'entends n'ont plus pour moi qu'une valeur représentative.

Exceptionnellement, on utilisera le sentiment que nous avons de la provenance des sons, quand il pourra agir dans le même sens que l'illusion à provoquer. Ainsi quand on voudra qu'un même motif soit repris par deux groupes d'instruments qui aient l'air de se répondre l'un à l'autre on pourra, comme le conseille Berlioz, séparer réellement les groupes. « Certaines parties d'un orchestre sont destinées par le compositeur à s'interroger et à se répondre ; or, cette intention ne devient manifeste et belle que si les groupes entre lesquels le dialogue est établi sont suffisamment éloignés les uns des autres[2]. » Au théâtre, s'il s'agit de faire en-

(1) C'est ce que l'on fait au théâtre de Bayreuth. Mais cette pratique, qui s'imposait pour ainsi dire, étant donné le caractère idéal et féerique de l'opéra wagnérien, ne me semble pas avoir chance de se généraliser. A coup sûr, elle n'est admissible qu'au théâtre. Au concert, les auditeurs ne sauraient que faire de leurs yeux dans les minutes de désœuvrement de l'audition musicale.

(2) *Grand traité d'instrumentation*, p. 307.

tendre un bruit d'instruments sortant des fenêtres d'un palais, on pourrait à la rigueur en charger l'orchestre, laissant à l'imagination des spectateurs le soin de reporter les sons à la distance voulue ; mais l'illusion sera plus frappante si l'on place réellement quelques musiciens derrière le décor. Pour rendre mieux l'effet d'une ronde infernale, on les fera descendre dans le premier dessous. Au deuxième tableau de *Parcifal*, trois chœurs d'enfants sont disposés sous la coupole du temple à trois hauteurs différentes. Dans sa Messe des morts, exécutée à l'Opéra-Comique, Verdi avait fait éclater en divers points de la scène les trompettes du Jugement. Bien qu'en général il soit d'un art plus pur d'agir le moins possible sur les sens de l'auditeur, le plus possible sur son imagination, on ne peut nier que cette mise en scène ne renforce l'illusion, en lui donnant la plus-value d'une impression réelle, et ne puisse produire un effet saisissant.

Illusion de l'élévation. — Dans notre système de notation musicale, le mouvement mélodique est représenté par un véritable graphique : les notes, en effet, sont d'autant plus haut placées sur la portée que leur tonalité est plus aiguë, de sorte qu'à suivre des yeux l'arabesque décrite par les notes, on a comme un schème de la mélodie correspondante. Les métaphores courantes du langage représentent de même les différences de tonalité par des différences de hauteur : on parlera de notes profondes ou élevées, de voix qui montent ou descendent, et ces façons de parler nous semblent si expressives du phénomène décrit qu'à peine y voyons-nous des métaphores. Le choix de ce système de notation et de ces métaphores, la facilité avec laquelle nous les acceptons et les interprétons, tout cela nous prouve que nous avons bien une tendance naturelle à nous représenter le mouvement mélodique comme un mouvement dans l'espace.

Il suffirait donc au compositeur, pour nous donner l'impression que le son s'élève ou s'abaisse, de le poser sur des tonalités plus ou moins aiguës. Mais s'il tient à produire nettement l'illusion, il faudra que ce changement de tonalité soit

accompagné de diverses altérations dans la qualité du son. Pour qu'une note grave nous semble vraiment *basse*, il faut qu'elle ait, avec un volume de son assez considérable, un timbre sourd, grondant, caverneux, qui nous rappelle la résonnance d'une cavité profonde; pour qu'une note aiguë prenne l'apparence d'un son *élevé*, il faut qu'elle ait un timbre pur, léger, aérien, et en même temps qu'elle soit de sonorité assez faible pour qu'on la puisse supposer affaiblie par la distance; l'illusion de l'élévation ne sera donc parfaite que si elle est accompagnée de l'illusion de l'éloignement.

Illusion de l'éloignement. — On donnera l'illusion de l'éloignement en reproduisant les diverses altérations qui se produisent dans le son d'un instrument ou d'une voix, quand il est émis à plus grande distance.

La plus sensible de ces altérations est la diminution d'intensité. Si l'on suppose un point sonore dont les ondes rayonneraient librement de tous côtés, l'intensité du son devra être en raison inverse du carré des distances. Dans la pratique, ces conditions ne sont jamais exactement réalisées; la loi est d'ailleurs un peu compliquée. Nous serons disposés à raisonner plutôt comme si le son décroissait simplement avec la distance; c'est-à-dire qu'il nous semblera d'autant plus lointain qu'il sera plus faible[1]. Rien n'est plus facile que de produire cette illusion. L'artifice est même si aisé que l'effet est toujours un peu vulgaire. C'est le triomphe des orphéons : un decrescendo continu, avec quelques faibles recrudescences comme lorsqu'un écho ou une bouffée de vent semble un instant rapprocher le son; puis un murmure imperceptible; puis rien. Et les applaudissements éclatent.

Il y a pourtant une difficulté. Il faut que quelque chose nous avertisse de l'interprétation particulière que nous devons donner à cet affaiblissement du son. A chaque ins-

(1) Sous-évaluant la vitesse avec laquelle s'affaiblit le son, nous devons, quand un objet sonore s'éloigne de nous, sur-évaluer la vitesse avec laquelle il s'éloigne. Il en résulte encore que nous devons nous exagérer l'éloignement des sons lointains.

tant, en musique, les sons s'enflent ou diminuent sans nous donner aucune illusion de ce genre ; ces variations n'ont pour nous qu'une valeur d'expression, un sens pathétique et non descriptif. On nous fait entendre un son très faible. Pourquoi en conclurions-nous qu'il est très lointain ? Il faudrait pour cela connaître son intensité normale. Aussi l'illusion ne se produit-elle nettement que dans les cas où cette intensité nous est préalablement indiquée, ou connue d'avance. Dans les effets d'écho, on nous fait entendre le son d'abord en intensité normale, puis affaibli : l'illusion de l'éloignement se produit aussitôt dans toute sa force. Un chœur nous la donnera plus facilement qu'une voix isolée, parce qu'il est toujours censé plus bruyant. L'orchestre nous la donnera surtout dans les morceaux qui reproduisent d'une façon plus ou moins littérale des bruits connus, tels que le galop d'un cheval, un tintement de grelots, une sonnerie de cloches : dans ce cas, les images visuelles qui s'associent au son entendu nous aident à le projeter mentalement à la distance voulue. Nous nous expliquerons de même qu'en dehors de ces cas d'imitation il soit plus facile de donner l'impression d'un son qui s'éloigne que d'un son qui se rapproche. En effet, si l'on commence par nous faire entendre un son très faible, rien ne nous avertissant que nous devons le supposer affaibli par l'éloignement, nous prendrons notre perception à la lettre : nous entendrons ce son en intensité réelle et à distance réelle. Lorsque ensuite il prendra plus de force, ce crescendo nous fera l'effet d'un élan pathétique et non d'un rapprochement. Quand bien même nous commencerions à comprendre, au caractère du morceau, les intentions de l'auteur, il serait trop tard : faute d'un recul préalable, l'espace nous manque pour faire venir le son à nous. Supposez au contraire que l'on donne d'abord aux sons leur maximum d'intensité. Nous commencerons, comme toujours, par les prendre au sens littéral. Quand ensuite ils s'affaibliront, et que nous comprendrons le sens de cet affaiblissement, rien ne nous sera plus facile que de les projeter en imagination à des distances de plus en plus

grandes. — Prenons comme exemple le prélude de *Lohengrin*. Les premiers accords en sons harmoniques donnent simplement l'impression d'une extase sereine, dans laquelle apparaîtrait peu à peu le mouvement, la passion. Le crescendo atteint, par élans, le maximum d'intensité sonore; des fanfares superbes, triomphales éclatent; puis, par un decrescendo continu, nous revenons aux premiers accords, qui, cette fois, nous donnent une sensation bien nette d'éloignement et d'élévation : il nous semble que nous suivons dans l'espace une harmonie céleste qui monte toujours jusqu'à des hauteurs infinies où l'oreille la perd. Ainsi le crescendo a surtout produit un effet pathétique, et le decrescendo un effet d'harmonie imitative.

Un second effet de l'éloignement des sons, c'est l'altération de leur timbre. Si l'on comparait les illusions précédemment décrites à celles de la perspective linéaire, on pourrait dire que nous allons étudier maintenant la perspective aérienne des sons.

Les bruits éloignés nous arrivent d'ordinaire après des réflexions multiples, ou bien en traversant des milieux plus ou moins opaques qui en assourdissent la sonorité. La seule diminution d'intensité suffirait d'ailleurs pour altérer leur timbre. Le timbre particulier d'un son est en effet déterminé par les bruits accessoires ou par les harmoniques qui l'accompagnent. Mais ces bruits accessoires et ces harmoniques, étant plus faibles que le son principal, doivent cesser plus tôt d'être entendus. Supposez un instrument très richement timbré qui irait toujours s'éloignant. Il arrivera un moment où les sons partiels seront trop faibles pour être perçus; à l'instant où l'un d'eux tombera au-dessous de la limite d'aperception, le timbre de l'instrument subira une altération; il ira donc se dépouillant peu à peu de ses harmoniques, il se décolorera et deviendra comme impersonnel. Les sons qui auront naturellement ce caractère nous donneront facilement l'illusion du lointain[1]. Ainsi la voix du vent

(1) Il y a dans l'orchestre des instruments dont le son nous donne

passant sous une porte paraît toujours très lointaine ; on a beau savoir que le son est produit à faible distance et s'en assurer, on ne peut se soustraire à l'idée qu'il résonne au loin dans de longs corridors. Le bruit du vent dans les forêts de pins donne l'idée d'une houle lointaine.

Quelles sont, pour reproduire cette illusion de l'éloignement par le changement de timbre, les ressources du compositeur ? Il se trouve déjà, par un hasard heureux, que nos instruments de musique nous donnent d'eux-mêmes les changements de timbre qui doivent correspondre aux changements d'intensité du son. Dans les instruments à vent comme dans les instruments à cordes, le son sera presque toujours mieux timbré dans le *forte* que dans le *piano*. On pourra encore obtenir le changement de timbre en faisant passer le chant d'un instrument clair à un instrument sourd. Il y a enfin, pour effacer le son d'un instrument et lui donner un recul apparent, des artifices particuliers : mettre une sourdine aux instruments à cordes, voiler les tambours, faire chanter les chœurs à bouche fermée. En bouchant le pavillon d'un cor avec un mouchoir, on reproduira à s'y méprendre cet effet d'éloignement indéfini et presque surnaturel que produit le cor entendu au fond des bois. Dans sa composition symphonique *Le retour à la vie*, Berlioz faisait envelopper la clarinette d'un sac de peau, pour lui donner un accent lointain et mystérieux [1].

Quelquefois le compositeur, dédaignant l'illusion matérielle, se contente, pour traduire ces changements de timbre, d'un changement de tonalité. Ainsi, pour représenter une

une impression de relief tant ils se détachent nettement sur les autres, et des instruments aptes à jouer plutôt le rôle de fond sonore. Ainsi le son du violon est certainement saillant par rapport à l'alto, le hautbois par rapport à la flûte, le cornet à pistons par rapport à l'ophicléide. Le fifre ressort on ne peut mieux sur le tambour auquel on l'associe volontiers. Le piano accompagne très bien le violon ; mais un concert de piano accompagné par les instruments à corde produit difficilement bon effet, parce que l'oreille a peine à faire passer au second plan le timbre mordant des chanterelles. Cette illusion est comparable à celle des couleurs saillantes ou rentrantes, et s'explique de la même manière.

(1) *Grand traité d'instrumentation*, p. 144.

fanfare qui s'éloigne en sonnant la retraite, les dernières mesures de l'air seront, non seulement tronquées, mais altérées et comme faussées. C'est là une manière métaphorique, un peu conventionnelle, et par conséquent très artistique de rendre l'effet réel.

En général, les sons nous semblent se rapprocher quand ils deviennent plus aigus, s'éloigner quand ils deviennent plus graves : ainsi la nuit, quand un moustique nous bourdonne aux oreilles, nous croyons qu'il s'élance vers nous quand son aigre fanfare prend une tonalité un peu plus haute. Cette illusion tient évidemment à ce que les sons plus aigus étant aussi plus clairs, plus distincts, doivent nous sembler plus rapprochés. En fait, un objet sonore change de ton suivant qu'il vient dans notre direction ou qu'il s'éloigne, les ondes sonores étant virtuellement raccourcies dans un cas et allongées dans l'autre; quand, par exemple, dans un train en marche nous croisons un autre train, son sifflet, d'abord aigu quand il vient vers nous, baisse brusquement d'une tierce ou plus au moment où il nous dépasse. On pourrait utiliser cette indication dans la musique imitative : pour rendre par un simple changement de tonalité l'effet d'un son qui s'éloigne, il faudra le poser sur des notes plus graves.

2° *Illusions relatives à la nature des sons.*

Le musicien a parfois besoin ou si l'on veut a parfois envie de reproduire, dans une symphonie, les bruits et les voix de la nature.

Pour arriver à une imitation littérale qui trompât vraiment l'oreille, il pourrait se servir d'instruments spéciaux, usités au théâtre. On rend à s'y méprendre le grondement du tonnerre roulant dans l'étendue avec les vibrations d'une plaque de tôle; le fracas de la foudre avec un appareil de planches que l'on fait écrouler l'une sur l'autre ; ou encore, comme l'avait imaginé Meyerbeer pour son *Pardon de Ploërmel*, avec des moellons et des fragments de fonte dégringolant à grand bruit dans une sorte de cheminée de

bois. Des graviers tombant en cascade dans une boîte reproduiront le crépitement de la grêle sur un toit, ou le bruissement de l'averse dans le feuillage. Le frottement d'un cylindre de bois sur une étoffe soyeuse nous donnera le sifflement du vent[1]. Je me rappelle un morceau de musique imitative, exécuté à Douai par la fanfare du régiment d'artillerie, à l'aide de ces divers instruments ; la soirée était un peu orageuse; quand commença l'orage musical, l'illusion fut si forte que chacun crut à un orage réel; les parapluies s'ouvrirent, et la foule fit mine de se disperser. On a encore des instruments plus ou moins ingénieux pour rendre le cri des animaux féroces, le tintement des grelots d'un cheval, le claquement d'un fouet, les coups de pistolet. Dans sa *Danse macabre*, Saint-Saëns s'est servi du *claque-bois* pour imiter une danse de squelettes.

Ces illusions d'acoustique sont amusantes, mais trop faciles. L'imitation n'a de saveur que lorsqu'elle est obtenue sans l'emploi d'appareils spéciaux, avec l'orchestre ordinaire. Le plaisir de jeu qu'elle nous donne est même d'autant plus piquant que l'instrument dont on tire ces sonorités nouvelles semble moins fait pour les rendre. Si l'on veut faire entendre un tintement de cloche à l'orchestre, et qu'on se serve pour cela d'un appareil en tôle donnant le son de la cloche, l'imitation sera peu intéressante; mais elle le deviendra, si l'on arrive à imiter ce tintement, par exemple avec des cors sonnant à peu près à l'unisson de manière à produire des battements énergiques, ou bien avec un pizzicato d'instruments à cordes en tout cas par une combinaison d'instruments (exemple, les cloches qui accompagnent l'invocation à Moscou de *Dimitri*). De même à un orage rendu avec des appareils à imiter le vent, la grêle et le tonnerre, nous préférons de beaucoup un orage instrumental, et s'il est possible sans grosse caisse ni cymbales, qui tout à coup passera dans l'orchestre même (exemple, l'orage de la *Symphonie pastorale*).

(1) Voir à ce sujet J. Moynet, *L'envers du théâtre*, Hachette, 1874, p. 162.

— Et plus l'imitation sera loyale, c'est-à-dire plus l'orchestre saura la trouver au sein de l'harmonie même, se timbrant et se rythmant à l'image des bruits de la nature sans cesser d'être vraiment musical, plus les auditeurs en seront surpris et charmés.

Il va sans dire qu'une telle imitation ne saurait être littérale. Mais l'oreille de l'auditeur n'est pas très exigeante en fait de ressemblance ; il lui suffit de trouver, dans l'image sonore qu'on lui présente, quelque chose du son représenté ; l'imagination fait le reste. « Parmi les timbres des instruments, dit Ch. Lévêque, il en est qui nous rappellent par voie d'analogie, non d'exacte similitude, certains bruits naturels et dans lesquels notre imagination, négligeant la différence et ne retenant que l'analogie, se plaît à reconnaître les voix de la nature. Cependant ces voix sont idéalisées par la musique instrumentale ; mais l'analogie n'est point détruite par cette transformation. D'autres timbres nous deviennent parfois comme les voix d'êtres idéaux, tels que les lutins, les follets, les gnomes, les fées, les diables, les esprits des forêts et des eaux, bref les voix d'individualités, de personnalités fantastiques, participant assez de la nature pour que l'imagination se les figure, et assez peu pour n'exister qu'au pays des rêves [1]. »

En traitant de l'illusion picturale, nous avons vu que parfois elle nous faisait moins croire à la réalité des objets représentés dans le tableau qu'à leur idéalité. Dans toute imitation en effet, il y a quelque chose de réellement perçu et quelque chose d'imaginaire ; selon que l'imitation sera plus ou moins complète, ce sera l'un ou l'autre élément qui l'emportera ; si la part de l'imaginaire est la plus faible, comme c'est le cas ordinaire en peinture, nous croirons tout percevoir ; si elle se trouve par hasard la plus forte, nous croirons tout imaginer. — De ce que nous disions tout à l'heure, il résulte que ce phénomène, exceptionnel en peinture, doit être presque constant en musique. Si nous croyons

(1) *Revue philosophique*, t. XVII, p. 38.

entendre ces bruits et ces voix qui passent dans l'orchestre, c'est comme en songe : ayant conscience de les imaginer en grande partie, nous avons l'illusion de les imaginer entièrement. Dans l'andante de la *Symphonie pastorale*, Beethoven n'a pas craint de nous faire entendre l'appel de la caille, la note plaintive du coucou. Imitation puérile ? Non, triomphe de la suggestion musicale ! Car avant de nous amener à ce passage, il a commencé par nous mettre en état de rêve ; ces chants sont pressentis, attendus ; et quand, après une courte pause où notre imagination est un instant abandonnée à elle-même, ils résonnent dans le silence, nous serions tentés de croire à une hallucination de l'ouïe. Telle est au moins l'impression que j'ai bien nettement ressentie, la première fois que j'ai entendu cette symphonie. On m'eût dit, le morceau terminé : « Mais non, il n'y a pas de chants d'oiseaux à l'orchestre. Beethoven, faire des imitations ? Allons donc, vous avez rêvé tout cela ! » Je n'en aurais pas été trop surpris.

Valeur de la musique imitative.

Est-il nécessaire maintenant de dire que j'admets pleinement le principe de l'imitation musicale ? Les critiques se croient tenus d'être très sévères à son égard. Ils n'en parlent guère que pour en signaler les abus et les dangers ; ils la tolèrent, mais de si mauvaise grâce, avec tant de restrictions, et de circonlocutions, et de recommandations de n'en pas trop faire , qu'autant vaudrait l'interdire. Je remarque pourtant une chose ; c'est que si l'imitation musicale a contre elle les théoriciens, elle aurait plutôt pour elle les compositeurs. Lully, Rameau, Haydn, Berlioz, Meyerbeer, Wagner en ont fait, et de tout leur cœur. Cela devrait donner à réfléchir.

Au lieu de s'évertuer à la mettre en dehors de l'art, ne ferait-on pas bien mieux de chercher les moyens d'y mettre autant d'art que possible ? — L'imitation littérale vous déplaît ? Faisons-la donc conventionnelle. Il vous semble impossible de reproduire les bruits de la nature tels que notre oreille les perçoit ? Faisons donc appel, pour compléter l'imitation, à

l'imagination de l'auditeur. Copier la nature n'est pas de l'art? Les peintres nous ont montré pourtant ce qu'il peut y avoir de personnel et d'artistique dans une copie de la nature. En somme toutes ces critiques tombent devant cette remarque, qu'elles vaudraient aussi bien contre l'imitation picturale. En peinture comme en musique, l'imitation sera un moyen d'expression et non un but, un procédé de suggestion et non un jeu; et cela suffirait, il me semble, à la justifier, si tant est qu'elle ait besoin d'être justifiée.

Une seule objection doit nous arrêter, car elle est vraiment sérieuse. C'est que le musicien ne trouvera rien dans la nature qui vaille la peine d'être imité. Le peintre, dit-on, peut se vouer à l'imitation, car la nature est tellement riche en beautés de formes et de couleur qu'il peut puiser à pleines mains dans ce trésor inépuisable ; elle lui fournit des modèles d'une perfection telle, que l'espoir d'en donner seulement une image fidèle suffit à l'ambition la plus haute. Mais quelle matière la nature fournirait-elle à l'imitation musicale?

« Au-dessous de l'homme il n'y a que des bruits. Et plus on s'éloigne de l'homme et des animaux chantants ou criants pour se rapprocher de la nature inanimée, plus aussi les bruits deviennent vagues, confus, et plus grandes sont la distance et la différence entre ces bruits et la musique. On voit par là que, du moment où la musique instrumentale descend à l'imitation fidèle de la nature, du coup elle cesse d'être musique [1]. »

Que les bruits de la nature n'aient pas la beauté définie de la forme, je l'admets; mais dans leurs murmures ils ont des timbres ravissants, faits pour enchanter une oreille musicale; dans leurs explosions ils ont une puissance qui va jusqu'au sublime. Nous les aimons pour les gracieuses images qui leur sont associées, pour leur expression parfois si pathétique, pour leur indétermination même qui repose l'esprit et le cœur en nous portant à la contemplation rêveuse. On aura

(1) Ch. Lévêque. *Etendue et limite psychologiques de l'expression insrumentale*, Revue philosophique, t. XVI, p. 5.

beau dire, aucun artifice de raisonnement ne pourra me persuader que le musicien fasse œuvre frivole et mesquine en essayant de faire entrer la nature, toute la nature dans son œuvre.

« Il existe, dit Lamennais dans son magnifique langage, il existe une musique non moins vaste que la création, une musique universelle qui embrasse tous les sons, tous les bruits et leurs combinaisons innombrables, et leurs lois de tous ordres ; mais nous ne la comprenons pas, parce que nous ne connaissons ni ne sentons qu'une faible partie de la nature, dont l'ensemble immense, qui, de toutes parts, fuit dans l'infini, se dérobe à nos sens et à notre pensée même. Depuis la goutte d'eau qui gémit en se brisant sur un brin d'herbe, jusqu'à l'Océan qui ébranle avec des mugissements formidables les bases souterraines de la terre ; depuis le jonc des bords du fleuve, jusqu'à l'oiseau qui soupire la nuit au fond des forêts; depuis l'insecte imperceptible qui murmure des tristesses ou des joies inconnues dans le calice d'une fleur, jusqu'à l'homme dont les chants s'élèvent de monde en monde vers leur éternel Architecte, chaque être a sa voix dans ce concert divin [1]. » Quelques symphonistes ont rêvé de nous donner dans leurs œuvres un écho de cette grande harmonie de la nature où l'on entend la voix humaine d'abord, mais au-dessous la voix des êtres élémentaires, et plus profondément encore les rumeurs confuses, le sourd bruissement de la vie universelle. Est-ce à ceux-là que l'on peut reprocher de se faire de leur art une idée mesquine ?

III. — LA MUSIQUE DESCRIPTIVE

Une concession en entraîne une autre. Nous venons d'accorder au musicien l'harmonie imitative : pourquoi lui refuserions-nous la description musicale ? Si la peinture, qui ne s'adresse immédiatement qu'à la vue, peut émouvoir par

(1) *De l'art et du beau*, Garnier, 1872, p. 193.

contre-coup les autres sens et nous suggérer des objets une image concrète où toutes leurs qualités sensibles soient de quelque manière représentées, pourquoi la musique, en s'adressant à l'ouïe d'abord, n'intéresserait-elle pas les autres sens et notamment la vue aux représentations qu'elle nous suggère?

Pour nous donner ces suggestions complémentaires, elle dispose de deux moyens principaux : l'association des idées et l'analogie des sensations.

Quand nous entendons un bruit connu, d'elle-même notre imagination tend à nous représenter visuellement l'objet sonore, si bien que notre perception auditive se complète de tout ce que nous avons appris de l'objet par le moyen de la vue. Ainsi, en ce moment, j'entends au dehors des bruits divers, un grondement sourd, des voix, des chocs, un murmure faible et confus. Si je m'en tenais à ce que me fournit immédiatement la sensation, combien ma perception serait pauvre, insignifiante! Mais je reconnais ces bruits. Ce grondement sourd, c'est une voiture qui roule sur les pavés ; ces voix sont le babil d'enfants qui reviennent de l'école ; ces chocs sont les coups de marteau du charpentier qui construit là-bas un échafaudage ; ce murmure, c'est le souffle du vent dans les arbres. Ce n'est pas assez de dire que j'imagine ces divers objets sonores en même temps que j'écoute le bruit qu'ils font; pour bien rendre l'impression ressentie, il faudrait dire plutôt que dans le bruit même je crois percevoir l'objet. Les représentations de toute nature qui dans l'usage de la perception accompagnent mes sensations auditives, leur sont tellement adhérentes qu'elles en modifient la qualité même. Le bruit du vent dans les feuilles me semble frais et léger comme elles ; le son de l'eau tombant dans l'eau me semble mouillé; quand je parle d'un son argentin, d'un son cuivré, je ne veux pas en indiquer seulement la provenance, j'en veux exprimer vraiment la nature, comme si dans le timbre même du métal il y avait quelque chose de métallique. En un mot, tout ce qui est propriété de l'objet sonore devient qualité de ma sensation auditive.

Ces associations d'idées si étroites sont d'un grand secours pour la musique pittoresque. Elles lui permettent déjà de figurer tout mouvement, toute action, tout objet dont on peut imiter le rythme sonore ou le timbre caractéristique ; non seulement notre imagination nous représentera cet objet, mais par le jeu naturel de l'association elle le replacera dans son milieu, et de proche en proche évoquera ainsi l'image d'objets que la vue seule semblerait pouvoir atteindre. Ainsi un symphoniste descriptif, voulant nous rendre l'image d'une barque qui passe le soir sur un étang, ne pourra imiter

Que le bruit des rameurs qui frappent en cadence
Les flots harmonieux.

Mais cette indication nous suffit : nous voyons la silhouette noire de la barque glisser *en silence* sur la surface immobile de l'étang, aux dernières clartés du crépuscule. En nous rendant les murmures de la forêt, on nous rendra la forêt même.

Certains instruments ont une vertu suggestive particulière, qui les fait employer de préférence dans les morceaux de musique descriptive. Ce sont les instruments poétiques par eux-mêmes, à timbre très reconnaissable, les instruments très anciens et *naturels* en quelque sorte, comme la flûte, la harpe, la trompette et le cor [1]. Quand nous les entendons dans l'orchestre, nous sommes disposés à les prendre au sens réel et à les transporter en nature dans la scène représentée. Ainsi dans la scène nocturne au bord du Nil, du troisième acte d'*Aïda*, quand nous entendons ce chant de flûte qui se détache sur la sourdine des violons et les sons harmoniques des violoncelles, la flûte nous semble chanter pour son compte, tandis que les violons et les violoncelles ne sont là que pour rendre les bruits vagues de la nuit.

(1) Le violon doit sans doute à son emploi privilégié dans notre orchestre d'avoir perdu le caractère poétique et religieux qu'il avait autrefois : à force de le voir dans la main de nos virtuoses, nous ne le voyons plus guère dans la main des anges. Aussi est-il aujourd'hui difficile de le faire entrer au sens réel dans la musique descriptive. Saint-Saens l'a fait jouer en nature dans sa *Danse macabre*, mais avec une intention de parodie.

Aux suggestions produites par l'association des idées s'ajouteront celles qui résultent de l'analogie des sensations.

Le mouvement sonore, alors même que nous ne nous le représentons pas visuellement dans l'espace, a une analogie avec le mouvement dans l'espace, et permet de le représenter. Supposons, par exemple, un morceau descriptif dans lequel on veuille nous faire imaginer la mer. On pourra, par imitation directe, nous rendre plus ou moins exactement le bruit des vagues se brisant sur le rivage ; mais il sera plus suggestif encore de nous donner, dans le mouvement onduleux de la mélodie, un équivalent musical de l'ondulation des vagues. Dans l'andante de la symphonie pastorale, Beethoven a-t-il voulu rendre le gazouillement d'un ruisseau ? L'imitation serait bien défectueuse, d'autant plus qu'en général les ruisseaux ne gazouillent guère. Je dirai bien plutôt qu'il nous a rendu, par une équivalence dans le mouvement sonore, le mouvement visible des ondes qui rident la surface de l'eau, entraînant avec elles le regard du spectateur. « Deux violoncelles seuls, munis de sourdines, font entendre le dessin ondulé en tierces, qu'exécute à l'octave supérieure la masse entière des seconds violons et des altos jouant en sourdine. L'effet est des plus saisissants : une vraie *trouvaille des Muses*. On croirait voir les ondulations légères de la surface se répéter, affaiblies, au fond des eaux[1]. » Mais si la musique peut rendre ainsi le mouvement, ne dispose-t-elle pas par cela même d'un certain pouvoir de représenter la forme, qui presque toujours peut s'exprimer en termes de mouvement ? La phrase musicale ne peut-elle monter, descendre en pentes douces ou abruptes, s'infléchir, trembler, se briser comme le ferait une ligne ? Cela ne suffirait pas sans doute pour dessiner le contour d'un objet, ou même pour nous faire penser à un objet. Mais quand cet objet a été désigné d'avance, soit par imitation, soit par indication verbale, de manière à ce que nous en ayons l'image déjà pré-

(1) F.-A. Gevaert. *Nouveau traité d'instrumentation*, Lemoine, 1885, p. 59.

sente à l'esprit, cette sorte de mimique musicale complétera notre représentation, la rendra plus vive et achèvera de l'*objectiver*. Ainsi les gestes que fait un narrateur en décrivant une chose nous aident à nous la figurer dans l'espace et donnent une sorte de réalité hallucinante aux images suggérées par la parole, bien que le geste seul soit impuissant à suggérer aucune image précise.

Nous trouvons un équivalent de la luminosité dans les sons vibrants et aigus. Ainsi une note de trombone, émise avec une intensité croissante de façon à faire sonner les harmoniques aigus, finira non seulement par donner à l'oreille une impression d'éblouissement, mais par rayonner vraiment, tant l'excitation sonore devient identique à une excitation lumineuse. « La tenue des cors et des trompettes à l'octave, au début de l'ouverture d'*Iphigénie en Tauride*, donne l'idée d'un rayon de soleil brillant à la surface de la mer, dans l'accalmie qui précède l'orage[1]. » Il n'est même pas nécessaire, pour que le son semble lumineux, qu'il soit très intense, il suffit qu'il ait ce que l'on appelle le *timbre clair*, avec une acuité assez grande pour affecter la sensibilité propre de l'oreille, et être perçu comme sensation plutôt que comme voix expressive. « Les sons très aigus de la chanterelle, placés dans une région où n'atteint pas l'organe humain, donnent une sensation lumineuse et éveillent l'idée du surnaturel, du merveilleux... Les sons de la région aiguë (dans la harpe) ont un éclat cristallin et rayonnant, qui évoque à l'esprit l'idée de fêtes brillantes, de banquets magnifiques inondés de lumières, ou qui transporte notre imagination dans le monde gracieux de la féerie... De longues tenues d'octaves en pianissimo, associées à des tonalités majeures, ont la propriété de déterminer des impressions lumineuses, auxquelles vient se mêler un je ne sais quoi de mystérieux et de solennel[2]. »

Le compositeur dispose donc ici d'un moyen d'exprimer

(1) F.-A. Gevaert. *Nouveau traité d'instrumentation*, p. 276.
(2) *Ibid.*, p. 36, 93, 226.

métaphoriquement la luminosité par la seule sonorité. Dans les paysages qu'il nous présente, il peut faire passer à volonté les rayons et les ombres. On se rappelle, dans le *Désert* de Félicien David, la belle invocation à la nuit, et cet accompagnement si doux, si rêveur, si vraiment nocturne qu'il suffirait par lui-même, sans aucune indication verbale, pour nous donner la sensation d'une nuit fraîche, sereine, enchantée. Vient ensuite le matin, et ici l'orchestre seul nous rendra les premières clartés de l'aube, la lumière peu à peu diffuse dans l'espace, le soleil apparaissant à l'horizon. « Le chant posé d'abord dans les instruments aigus, et au-dessus duquel scintille le trémolo des violons, descend graduellement de timbre en timbre, gagnant en puissance ce qu'il perd en éclat ; l'horizon musical s'élargit ainsi jusqu'au moment où la resplendissante tonalité de la naturel revient dans toute sa plénitude sur l'accord parfait majeur. C'est une irradiation sonore d'un effet aussi neuf que saisissant et d'une admirable vérité de peinture[1]. » Il est certain que le morceau produit grand effet. Je me figure seulement que cet effet eût été plus saisissant encore, si les derniers accords du crescendo avaient été posés sur des timbres plus clairs ; telle qu'elle est orchestrée, l'explosion finale ne donne pas assez l'impression d'une explosion de lumière ; elle est moins fulgurante que tonnante.

Quant aux effets de couleur, on pourra nous en donner un équivalent dans les effets du timbre. « Des tons graves nous semblent conformes aux couleurs sombres et au noir ; des tons élevés, aux couleurs claires et au blanc. Par exemple, le son aigu de la trompette et le jaune ou le rouge clair, ces couleurs de la série excitante, se correspondent ; de même, d'autre part, le timbre sourd, amorti, correspond au bleu calmant. Quand nous distinguons des couleurs *froides* et des couleurs *chaudes*, quand nous parlons de son *aigu*, de couleur *saturée*, etc., nous faisons involontairement des comparaisons analogues entre les sens supérieurs et les sens infé-

(1) H. Lavoix. *Histoire de l'instrumentation*. Firmin-Didot, 1878, p. 446.

rieurs. Probablement, toutes ces analogies de la sensation reposent uniquement sur l'affinité des sentiments qui lui servent de base. Le ton grave, considéré comme sensation pure, ne présente aucune espèce de relation avec la couleur sombre; mais, puisque tous les deux expriment le même sérieux de sentiment, nous faisons cette application aux sensations, qui nous semblent analogues[1]. » Ces analogies ne nous permettent, il est vrai, de rendre que la *valeur* des couleurs, non leur nuance[2]. Mais nous avons vu, en traitant de la couleur dans le dessin, qu'avec une simple indication de valeur on pouvait exprimer presque toutes les nuances, et par conséquent en suggérer la représentation. La musique n'a-t-elle pas les mêmes ressources?

Par des analogies plus subtiles encore, et en faisant un plus puissant appel à l'association des idées, le compositeur pourra trouver un équivalent musical à toutes les sensations que nous recevons de la nature, si éloignées qu'elles soient des perceptions visuelles et auditives.

« Nous ne suivrons pas Haydn dans tous les détails d'instrumentation dont il s'est plu à enrichir ses œuvres, écrit H. Lavoix dans son *Histoire de l'instrumentation;* nous ne le montrerons pas frissonnant sous le blanc manteau des neiges de l'hiver, s'endormant au murmure du ruisseau, ou répétant sur la flûte les capricieuses mélodies du rossignol. De ces tableaux les uns sont admirables, les autres sont, à notre avis, d'une imitation trop fidèle pour n'être pas un peu mesquine ; mais il en est un que jamais aucun maître n'a surpassé et qui pour nous est le modèle de la musique pittoresque. Il est midi, le soleil éclatant darde ses rayons sur la

(1) W. Wundt. *Eléments psychologie de physiologique*, trad. Rouvier, F. Alcan, 1886, t. I, p. 551.

(2) Certaines personnes vont plus loin et attribuent vraiment une couleur au son. (Dans son *Traité d'instrumentation*, F.-A. Gevaert parle à plusieurs reprises des notes *rouges* du hautbois.) Il est difficile, quand on est soi-même tout à fait dépourvu d'audition colorée, de bien comprendre ce que veulent dire ceux qui présentent cette particularité. Je me figure bien que si le son de la flûte avait une couleur, il serait plutôt bleu ; mais je ne puis, même en m'y appliquant, arriver à l'*entendre bleu*.

terre desséchée ; pas un souffle de brise, partout le silence, partout l'affaissement. Le paysan, chassé du sillon par la chaleur, quitte sa faucille; toute la nature dort accablée : seul le grillon, enivré de soleil, répète follement sa chanson monotone ; les violons avec sourdines tantôt en trémolo, tantôt en pizzicato ou en accords brisés, et leurs basses descendantes peignent ce tableau de la nature; lorsque le ténor chante cet air d'une expression admirable et si vraie que chacun connaît, l'auditeur, semblable au pauvre paysan, ressent ce morne affaissement que l'auteur a voulu rendre. Que donnait pourtant la nature au compositeur? Le néant, la négation même de la musique. Il n'avait à imiter aucun son qui, reproduit par l'orchestre, pût rappeler directement le modèle, et cependant l'imitation est parfaite ; effacez le titre de cette composition et il n'est personne qui, en l'entendant, n'éprouve la sensation de langueur et d'affaissement que cause la lourde chaleur d'un impitoyable ciel d'été [1]. »

Sans doute ces impressions sont rêvées par l'auditeur plutôt que ressenties ; mais ce rêve n'en est pas moins dirigé par une suggestion toute musicale. Sans doute encore cette simple analogie entre la sensation exprimée ne suffirait pas à nous faire passer de l'une à l'autre, si le compositeur ne nous donnait aucune indication complémentaire ; je doute qu'un accord puisse assez rendre le parfum d'une rose pour nous le faire immédiatement imaginer ; mais sur cette phrase : « Respire le parfum des roses, » un vrai sonoriste ne manquera jamais de mettre un accord aussi doux que ce parfum est suave, et en entendant l'accord, nous croirons respirer le parfum. Sans doute enfin ces suggestions de la musique pittoresque seront toujours assez vagues ; mais elles n'en auront que plus de charme poétique. Le compositeur n'aura d'ailleurs qu'une chose à faire, s'il ne veut pas être obscur, c'est justement de ne pas chercher à être trop précis. Les meilleures descriptions musicales sont les descriptions un peu larges, qui laissent un jeu suffisant à l'imagination de l'auditeur.

(1) Pages 290, 291.

CHAPITRE III

SUGGESTION D'IMAGES

Les suggestions que nous allons étudier dans ce chapitre diffèrent profondément de celles que nous étudions tout à l'heure. Nous avons vu en effet comment l'imagination, excitée de certaine manière, transformait nos perceptions visuelles ou auditives : dans ces illusions d'optique ou d'acoustique, le fond, la matière de notre représentation nous étaient toujours fournis par la sensation réelle. Il n'en est plus de même dans ce que j'appelle la suggestion d'images. Quand par exemple on me décrit verbalement un objet, le son matériel des mots que j'entends n'entre nullement dans ma représentation; pendant que j'écoute les mots qui résonnent au dehors, j'imagine l'objet en moi-même. Dans la suggestion visuelle ou auditive, l'objet auquel on voulait me faire penser était à demi imaginé, à demi perçu. Ici l'objet est tout entier imaginé.

I. — LA LECTURE

Je prendrai comme type de la suggestion verbale la simple lecture, car c'est là que la vertu propre du mot est le mieux mise en évidence. Quand une personne nous parle ou nous fait une lecture à haute voix, elle agit sur nous non seulement par les mots qu'elle prononce, mais par la manière dont elle les prononce, par le ton, par l'accent, par le geste, par la physionomie.

Dans la lecture, au contraire, les mots n'agissent sur nous que par leur seule signification; c'est donc ici que nous trouvons la suggestion verbale à l'état pur.

Que se passe-t-il en nous quand nous lisons un livre? Le problème est moins facile à résoudre qu'il ne semble au premier abord. Si je me surveille pendant ma lecture, je ne me trouve plus dans les conditions normales. Si je ne m'observe qu'après coup, je suis exposé à toutes les illusions de la mémoire. Il faut procéder par induction, tenir compte de ces causes d'erreur, prendre une moyenne entre des expériences diverses. C'est peut-être ici que notre enquête est le plus difficile à conduire. Mais n'est-il pas étrange d'en être réduit aux conjectures pour rendre compte d'un état d'âme aussi familier?

Suggestion d'images sonores. — Lorsque nous parcourons des yeux une page écrite, nous entendons une voix qui parle. Cette parole, quelle est-elle? Nous figurons-nous que quelqu'un nous lit à haute voix ce livre, ou que nous le lisons nous-mêmes? La seconde hypothèse est de beaucoup la plus naturelle. En fait, si je veux entendre en moi-même l'harmonie d'une phrase, je fais comme si je la prononçais à haute voix, et l'image que j'évoque de cette manière est l'image complète du parler, avec ses efforts d'articulation aussi bien que les perceptions auditives qui l'accompagneraient. Les deux vont ensemble [1].

Je dirai plus. Non seulement les images musculaires sont inséparables, dans la lecture, des images auditives, mais il nous serait impossible, sans un réel effort d'articulation, d'imaginer le son des mots. L'effort musculaire, inutile à l'apparition *spontanée* des images, est indispensable à leur évoca-

(1) Même phénomène se produit dans la lecture musicale. Le chanteur qui parcourt des yeux une partition, en même temps qu'il imagine le son des notes, fait un effort de gosier comme pour l'émettre. L'instrumentiste se représentera plus facilement une mélodie en se figurant qu'il l'exécute. La lecture musicale est donc accompagnée de représentations auditives et de représentations motrices, en proportion variable selon les individus.

tion *volontaire*. C'est probablement faute d'avoir fait cette distinction que l'on a tant discuté sur son rôle dans la parole intérieure, les uns songeant surtout à son mode volontaire, les autres à son mode spontané. Quand je n'y pense pas, il pourra m'arriver d'entendre tout d'un coup des sons d'instruments, qui me feront l'effet d'un bruit extérieur. Mais, si je veux imaginer un son donné, comme le timbre du hautbois ou le son du tambour, il me faut commencer par l'imiter, c'est-à-dire par émettre réellement un son à peu près analogue. Je veux imaginer le son du mot « Nabuchodonosor ». J'aurai beau regarder ces lettres; je ne commencerai à entendre le mot que lorsque je commencerai positivement à l'articuler. C'est que je ne suis pas maître de mes sensations, mais seulement de mes mouvements. Le seul moyen d'évoquer l'image d'une sensation donnée est donc d'accomplir un mouvement quelconque, qui par association puisse me la suggérer. — Faites-en maintenant l'expérience : vous reconnaîtrez que c'est bien ce que vous faites quand vous voulez entendre distinctement une phrase en vous-mêmes, pour en juger l'harmonie. Si vous ne le faites pas, les sons imaginaires que pourra vous suggérer la vue seule de la phrase écrite seront si faibles, si impersonnels, tellement dépourvus de timbre qu'ils n'auront aucune qualité harmonique. Et pour mon compte, je suis disposé à croire que, dès que vous cesserez de rien articuler, vous n'entendrez plus rien du tout. C'est ce que je constate notamment quand je lis très vite, embrassant du regard des phrases entières. Alors la parole intérieure n'existe plus; et la vue des lettres écrites éveille en moi, directement et sans intermédiaire, les idées que la phrase exprime, comme si j'avais affaire à une écriture purement idéographique.

Cet évanouissement des images sonores au cours de la lecture n'a pas d'ordinaire grand inconvénient; les mots écrits n'étant que des signes conventionnels destinés à nous suggérer des idées ou des images, qu'ils nous les suggèrent immédiatement par la vue ou indirectement par l'intermédiaire d'images sonores, le résultat est le même; il y a même

avantage à ce que la suggestion s'opère immédiatement. Il est pourtant deux cas où l'écrivain tient expressément à ce que les sons soient entendus ; c'est dans les vers, pour que nous ne perdions pas le sentiment de la rime, et dans les effets d'harmonie initiative.

C'est par abus et parce que nous sommes trop habitués à la lecture purement visuelle que l'on en est arrivé à faire rimer les vers pour les yeux. Qu'importe le retour périodique du même signe typographique à la fin de chaque ligne ? L'essentiel est que les vers nous ramènent périodiquement le même son ; l'identité des signes n'a pu être exigée que comme garantie de l'identité des sons. Nous pouvons lire des yeux, à la rigueur, l'intérieur des vers ; mais quand nous arrivons à la fin, il est absolument nécessaire que nous fassions sonner mentalement la rime.

Il en est de même pour les effets d'harmonie imitative. Dans toutes les langues il y a un certain nombre de mots formés par onomatopée, qui reproduisent soit le bruit dont on parle (*siffler*, *gronder*, *miauler*, *rauque*, *strident*), soit la sonorité propre de l'objet dont on parle (*bombe*, *flèche*, *crécelle*), soit même, analogie plus subtile, le timbre que prend naturellement notre voix quand nous nous trouvons sous l'empire d'une sensation ou d'un sentiment donné (*chaud*, *froid*, *frisson*, *rage*, *moue*, *peu*). Ces mots nous viennent d'eux-mêmes à l'esprit dans le récit animé, quand nous cherchons à décrire vivement un objet ou une sensation. Ils appellent avec eux des mots de sonorité analogue, qui se trouvent ainsi jouer accidentellement et par position le rôle d'onomatopée. Nous essayons même de mimer en quelque sorte les choses avec notre voix, adaptant le rythme de la phrase au rythme des objets sonores dont nous parlons, cherchant des mots d'articulation dure pour exprimer les choses rudes ou un effort pénible. Les effets d'harmonie imitative, assez fréquents dans la poésie et la prose d'art, on pourrait même dire constants si l'on prend ce mot d'imitation dans un sens un peu large, ne sont que le développement artistique de ces harmonies naturelles du parler humain.

Ils seraient absolument perdus dans une lecture mentale trop rapide, qui n'évoquerait dans notre esprit aucune image sonore. Il faut que nous articulions assez nettement pour entendre la phrase au moment où elle nous passe devant les yeux, et même, si j'ose dire, pour la sentir quand elle nous passe dans le gosier; car ce que nous prenons pour de l'harmonie est d'ordinaire de l'euphonie; les mots que nous croyons durs à entendre sont plutôt des mots durs à prononcer.

Lisons, pour en faire l'expérience, quelques phrases où l'écrivain a visiblement cherché et trouvé un effet d'harmonie imitative. Dans le vers de Racine :

Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?

nous avons un bon exemple d'onomatopée, partie naturelle, partie artificielle. Dans ce passage de Flaubert :

« *Un matin d'hiver, il partit avant le jour. Son genet danois, suivi de deux bassets, en marchant d'un pas égal, faisait résonner la terre.* »

(*Légende de saint Julien l'Hospitalier.*)

nous avons l'analogie de rythme. Dans ces vers de Victor Hugo :

Une eau courait fraîche et creuse
Sur les mousses de velours,
Et la nature amoureuse
Dormait dans les grands bois sourds,

l'imitation est moins obtenue par harmonie que par euphonie. Tous ces effets seront compris et sentis du lecteur s'il cherche, par un effort intérieur d'articulation, à faire passer de l'état faible à l'état fort les images sonores évoquées par la phrase. Ils seront complètement perdus s'il ne fait attention qu'au sens des mots.

Suggestion d'images visuelles. — Lorsque je lis une phrase, je comprends à mesure la signification de chacun

des mots qui passent devant mes yeux; le mot et sa signification, c'est-à-dire la perception du signe matériel et l'idée correspondante, apparaissent du même coup dans la conscience. La suite de ces mots me suggère en outre, à des intervalles marqués d'ordinaire par des virgules, une autre idée, distincte de chacune de ces idées partielles mais aussi simple qu'elles, qui est le sens du membre de phrase; enfin, quand la phrase est terminée, je me forme, à l'aide de ces idées intermittentes, une dernière conception, aussi simple que toutes les autres bien qu'elle soit exprimée en une période de plusieurs lignes peut-être, qui est le sens de toute la phrase[1]. Cette suggestion d'idées est l'effet normal, la fonction propre du langage.

Quand l'objet conçu est un peu concret, à l'idée que nous nous en faisons peut s'ajouter une image, c'est-à-dire une représentation sensible de cet objet. C'est là un phénomène nouveau, tout à fait distinct du premier. Je puis me faire une idée très nette d'un objet et me trouver incapable de l'imaginer : ces mots — *une rose violette* — sont tout aussi intelligibles que ceux-ci — *une rose rouge* — mais sont loin de pouvoir se convertir aussi facilement en image. Une autre preuve que l'idée est bien distincte de l'image, et antérieure, c'est que lorsque l'image m'apparaît enfin, je la juge plus ou moins conforme à mon idée. Quand je lis une description, je cherche à la comprendre d'abord; puis je la *visualise* plus ou moins nettement selon la nature des objets décrits et ma puissance personnelle de vision mentale. Mais ce serait une grave erreur de croire que cette image n'est que l'idée primitive plus fortement conçue et amenée de l'état faible à l'état intense. Au plus fort de mon effort de vision, l'idée est tou-

(1) La complication du signe n'implique nullement la complexité de la chose signifiée : un mot de dix lettres a un sens aussi simple qu'un mot de trois lettres. Certaines idées ne peuvent être exprimées qu'en beaucoup de mots parce que, n'étant pas d'un usage courant, on n'a pas songé à leur affecter un signe spécial. D'autres, étant plus usuelles, ont leur signe propre, comme *oui*, *non*, etc. Si une même proposition revenait fréquemment au cours d'une exposition, on pourrait fort bien la noter d'un signe très simple, une croix par exemple, comme on fait quand on prend des notes à un cours.

jours là, présente ; et c'est elle qui me permet de juger de la valeur représentative de l'image. Quand par exemple un écrivain me parle des arêtes vives et de l'éclat éblouissant d'un diamant, je ne pourrai m'en faire, si visionnaire que je sois, qu'une image bien vague, bien pâle comparée aux perceptions que me donnerait l'objet. Et pourtant sa description ne me donne pas l'idée d'une chose qui serait comme cette image, mais d'une chose qui serait comme il dit. Je me rends compte que ma vision actuelle ne me représente l'objet que très insuffisamment. Mais à quoi puis-je la comparer pour la juger insuffisante ? A l'objet même ? Je ne l'ai pas sous les yeux. A une autre image plus vive ? Mais je ne puis mieux faire. Je ne puis en juger que par l'idée que je me fais de la chose. Cette distinction faite pour éviter à l'avenir toute méprise, cherchons comment et à quel moment les images proprement dites se forment dans notre esprit, au cours de la lecture.

Jusqu'à quel point sommes-nous capables, au cours même de la lecture, de nous représenter les images exprimées par le texte ? — Tant que nos yeux parcourent la ligne, les mots défilent trop vite devant nous pour nous laisser le temps d'imaginer grand'chose. A peine une image commence-t-elle à se former dans notre esprit qu'une autre paraît et l'arrête dans son développement. Les images évoquées se trouvent d'ailleurs en conflit avec nos perceptions actuelles. Cet obstacle n'existe pas dans la lecture à haute voix pour celui qui écoute : l'auditeur, n'étant pas occupé à déchiffrer un texte, peut concentrer toute sa puissance de vision mentale sur les images qui lui sont suggérées. Les yeux machinalement fixés sur quelque objet qu'il regarde sans le voir, sur la lampe qui brille, sur le feu qui flambe, il entrera dans un état de rêverie éminemment favorable à la suggestion. Mais il est très difficile d'imaginer nettement une chose quand on est occupé d'un travail de perception visuelle. Personnellement au moins, je constate que quand j'évoque volontairement une image visuelle, à l'instant où elle m'apparaît distincte, ma vue se trouble, les objets réels s'éclipsent, je ne saurais dire au juste si je les vois encore ou si je ne les vois plus. Il m'est

impossible de maintenir image et objets simultanément présents dans la conscience. Je ne crois pas que ce phénomène me soit particulier. Il est donc probable que le plus souvent, au moment où nous faisons le mot à mot de la phrase, nous n'en voyons vraiment que le texte. Mais arrêtons-nous un instant pour réfléchir à ce que nous venons de lire. Les yeux n'étant plus occupés, la vision mentale devient plus facile. Toutes les suggestions auxquelles nous n'avons pas eu le temps d'obéir, mais qui ont laissé en nous comme une sourde obsession, un besoin d'accomplir l'acte commandé, produisent leur effet : nous voyons nous apparaître l'image voulue. On se rappelle ce joli tableau de Cot, vulgarisé par la gravure. C'est une jeune fille debout, vue de face, qui tient un livre ouvert à la main ; ses grands yeux songeurs sont relevés, regardant dans le vide, fixés sur quelque vision. C'est bien là le symbole de la lecture. Seulement il n'est pas nécessaire dans la réalité que nos yeux se détachent de la page commencée ; ils peuvent y rester fixés, ou même continuer à la parcourir machinalement. C'est le regard intérieur seul qui se détourne du livre, et se relève vers cette région indécise où flottent nos rêveries. L'arrêt n'a point besoin d'être bien long : l'imagination va si vite ! Nous pouvons croire nous-mêmes que nous avons continué sans interruption notre lecture ; mais dans les intervalles imperceptibles qui l'ont coupée, nous avons eu le temps de jeter de temps à autre un coup d'œil furtif dans le monde imaginaire.

Cette propriété qu'ont les mots d'agir après coup sur l'esprit nous expose à nous exagérer beaucoup leur force de suggestion immédiate. Quand nous venons de lire une belle page, et que nous pensons à tel ou tel passage qui nous avait particulièrement frappés, toutes les images latentes qu'il avait commencé à nous suggérer se développent à loisir, accompagnées de toute une floraison spontanée d'images nouvelles ; le souvenir même des mots que nous avons lus disparaît pour faire face à la pure vision mentale [1] ; et nous

(1) Dans ses expériences de suggestion post-hypnotique, le Dr Bernheim

croyons avoir fait alors le beau rêve lucide qui nous vient en ce moment à l'esprit.

Est-il possible de mener vraiment de front la lecture du texte et la représentation des images? Je ne saurais l'affirmer. Il me semble pourtant bien qu'il nous arrive, quand nous sommes captivés par quelque lecture, d'imaginer vraiment d'une manière continue et avec une netteté saisissante tout ce que nous lisons. Dans cette lecture-hallucination, nous sommes aussi insensibles à ce qui se passe autour de nous que si nous étions plongés dans le sommeil le plus profond. Nous ne sommes plus en rapport qu'avec le livre, avec ces petits caractères noirs que nos yeux continuent de parcourir machinalement, trottant de ligne en ligne. Je me trompe, cette lecture n'est pas machinale; les mots sont vraiment lus, c'est-à-dire compris, puisque chaque phrase évoque dans notre esprit une image nouvelle; mais cela se fait sans que notre pensée réfléchie y soit pour rien, par suggestion inconsciente.

Mais on n'arrive pas du premier coup à cette sorte d'hypnose. Au moment où nous prenons le livre, ce n'est encore pour nous qu'un texte à déchiffrer; notre lecture nous laisse l'esprit lucide, et exige même un effort de réflexion. Mais peu à peu les images deviennent plus nettes, plus colorées; elles commencent à se présenter d'elles-mêmes, à s'imposer. Enfin nous partons pour le pays des songes. — C'est pour cela qu'une certaine abondance est indispensable au récit. Les fables de La Fontaine, si charmantes qu'elles soient, ne plaisent qu'à demi aux enfants. Elles les intéressent, elles ne les ravissent pas. C'est qu'elles sont trop concises. L'enfant n'a pas le temps de se transporter dans le monde imaginaire, son séjour de prédilection. A peine commence-t-il à

a remarqué que ce dont l'hypnotisé se souvenait le moins, c'était des termes dans lesquels la suggestion avait été faite (*De la suggestion*, Doin, 1888, p. 55). Ainsi un sujet à qui il ordonne de sentir, à son réveil, une odeur d'eau de Cologne, la sent en effet mais ne sait trop quel nom lui donner. Ce n'était pas le mot formulé, c'était l'image sensorielle correspondante qui avait été retenue par le cerveau. De même, quand nous avons lu une description, il nous reste une tendance à nous représenter, non le mot, mais la chose.

perdre pied, que la fable est finie. Un long récit en prose ferait bien mieux son affaire. — Nous sommes souvent étonnés, en parcourant un recueil de morceaux choisis, de trouver si ternes ces descriptions qui nous avaient paru merveilleuses, quand nous les avions lues dans le livre. Tout à l'heure, en manière d'expérience, je relisais quelques pages de Zola, de Daudet, de Loti, de Chevrillon, choisies parmi celles qui m'avaient le plus fortement frappé l'imagination à première vue. Ce n'était plus cela ; il semblait que les tableaux se fussent décolorés. C'est que, lorsqu'on lit le livre, on arrive à ces passages déjà ému, l'imagination ébranlée, docile aux moindres suggestions. Ici, nous sommes parfaitement lucides. L'écrivain prononce les mêmes mots magiques; mais ils ont perdu leur vertu, parce que nous ne sommes plus sous le charme. Cette description lue à part est comme un morceau d'opéra chanté dans un concert; ce sont les mêmes notes, mais la mise en scène n'est plus la même; et ce qui nous paraissait féerique au théâtre nous laisse assez froids au concert.

Après ces considérations générales sur la suggestion verbale et l'état d'esprit du lecteur, il nous reste à étudier de près les divers procédés dont use l'écrivain pour opérer cette suggestion, et à chercher autant que possible comment il doit s'y prendre pour rendre la suggestion plus efficace.

L'ancienne rhétorique, avec ses règles empiriques fondées sur l'exemple des grands écrivains, ne pouvait être que stérile : « Voilà comment ont fait La Fontaine, Molière, Bossuet : admirez-les et faites comme eux ! » Je veux bien les admirer. Mais comment m'y prendrai-je, pour faire comme eux? Leur emprunterai-je tout simplement leurs effets de style? Ce serait imitation servile, ou plagiat. Essaierai-je de trouver d'autres façons de parler d'un effet équivalent, d'autres formes aussi artistiques ? Alors leur exemple, bon tout au plus pour me piquer d'émulation, ne m'apprend rien. Ce qu'il me faudrait savoir, c'est comment ils ont été amenés à parler ainsi, et pourquoi c'est précisément ainsi qu'il fallait

parler pour produire un tel effet. Ce que je demande en un mot, c'est une philosophie du style. La rhétorique nouvelle sera faite, non par des littérateurs, mais par des psychologues ou des logiciens.

Mais avant de songer à perfectionner les méthodes actuelles, il faut commencer par se rendre bien compte des résultats qu'elles donnent. C'est à cette tâche que je m'appliquerai surtout. Ce n'est que lorsque la théorie est poussée très avant et jusqu'au détail le plus minutieux qu'elle peut donner des résultats pratiques.

II. — LA DESCRIPTION PITTORESQUE

Bien souvent, depuis qu'Horace a assimilé la poésie à la peinture, on a comparé les ressources expressives de ces deux arts. La question est bien intéressante en effet. Chaque jour la poésie empiète davantage sur la peinture. Tout ce que le peintre dit avec son pinceau, nos descriptifs modernes ont la prétention de le dire avec leur plume. Dans quelle mesure cette prétention est-elle justifiée ?

Quand, après avoir lu dans un livre la description d'un objet, nous regardons un tableau, une gravure, un simple croquis qui le représente, nous sentons bien que cette représentation graphique est toute une révélation : voici seulement que nous nous figurons vraiment l'objet. La différence consiste-t-elle en ce que la description était simplement imaginée tandis que le tableau est réellement perçu? Cela est de peu d'importance : l'imaginaire, en art, vaut le réel. Il s'agit donc de savoir pourquoi précisément ici l'image est inférieure à la perception. — Ce qui manque aux images suggérées par la description la plus pittoresque, c'est l'exactitude de la forme, la netteté des contours, la fermeté de la composition, en un mot le dessin.

On serait tenté d'attribuer le fait à un défaut naturel de notre imagination, qui serait incapable de donner aux images qu'elle évoque un contour arrêté. « L'effacement des

images, remarque Taine, est plus ou moins grand pour un même esprit, selon les diverses sortes de sensations, et c'est ce que l'on exprime en disant que tel homme a surtout la mémoire des formes, tel autre celle des couleurs, tel autre celle des sons. Pour mon compte, par exemple, je n'ai qu'à un degré ordinaire celle des formes, à un degré un peu plus élevé celle des couleurs. Je revois sans difficulté à plusieurs années de distance cinq ou six fragments d'un objet, mais non son contour précis et complet; je puis retrouver un peu mieux la blancheur d'un sentier de sable dans la forêt de Fontainebleau, les cent petites taches et raies noires dont les brindilles de bois le parsèment, son déroulement tortueux, la rousseur vaguement rosée des bruyères qui le bordent, l'air misérable d'un bouleau rabougri qui s'accroche au flanc d'un roc ; mais je ne puis tracer intérieurement l'ondulation du chemin, ni la saillie de la roche; si j'aperçois en moi-même l'enflure d'un muscle végétal, ma demi-vision s'arrête là; au-dessus, au-dessous, à côté, tout est vague; même dans les résurrections involontaires qui sont les plus vives, je ne suis qu'à demi lucide ; le fragment le plus visible et le plus coloré surgit en moi sans éblouissement ni explosion; comparé à la sensation, c'est un chuchotement où plusieurs paroles manquent à côté d'une voix articulée et vibrante [1]. » Mais ce n'est là qu'un cas particulier. En général, on est capable de se représenter la forme des objets au moins aussi bien que leur couleur. Quand par exemple on songe à une gravure que l'on a vue, on la voit, très pâle peut-être, mais avec des lignes arrêtées. Si l'on ne pouvait se figurer nettement une forme, on ne pourrait se faire de la personne que l'on connaît le mieux une image reconnaissable. Ce n'est donc pas de notre faute, c'est de la faute du procédé, si les images évoquées par suggestion verbale sont si confuses.

Je suppose que nous ayons une imagination visuelle excellente : si l'on nous explique bien quelle est l'image qu'il nous faut concevoir, nous la concevrons; mais je dis que

(1) *De l'intelligence*. Hachette, 1870, p. 79.

l'on aura beau faire, l'explication verbale sera toujours insuffisante. Prenons les meilleures pages de nos poètes descriptifs ou de nos romanciers, paysages, marines, intérieurs, portraits, natures mortes, et relisons-les à ce point de vue, en essayant de nous bien rendre compte de la nature des représentations suggérées. Nous serons étonnés de voir comme les images qui nous apparaissent sont incertaines ou incomplètes. Si nous essayions de les fixer le crayon en main, nous nous apercevrions que presque tout est à refaire[1]. Par exception il arrive que la page lue, il s'est formé dans notre esprit un tableau bien arrêté : c'est le triomphe de la description pittoresque. Mais ce que nous voyons, est-ce précisément ce que l'écrivain voyait lui-même et voulait nous faire voir? Est-il bien sûr qu'un autre lecteur n'aurait pas une autre vision? La description la plus achevée n'est que le titre développé du tableau qu'on nous charge d'imaginer, un programme à remplir et qui peut l'être de bien des manières. Sur une page descriptive bourrée d'indications minutieuses, on composerait cent tableaux qui tous répondraient d'une manière équivalente aux données du problème. J'en donnerais comme preuve la surprise que l'on éprouve toujours quand après avoir lu un roman on en voit une édition illustrée : jamais l'interprétation du dessinateur ne coïncide avec celle que nous avions adoptée et qui nous semblait s'imposer à la lecture. Chaque lecteur se fait des objets qu'on lui décrit une représentation toute subjective ; et la représentation personnelle de l'écrivain reste incommunicable.

Nous nous méprenons d'ordinaire sur la valeur suggestive des pages que nous lisons, parce que l'écrivain, se rendant compte sans doute de cette insuffisance de ses procédés d'expression, nous mettra plutôt sous les yeux des spectacles

(1) Tout le monde s'accorde à reconnaître qu'il est nécessaire au peintre d'étudier la perspective pour ne pas faire dans ses tableaux de faute de dessin. Un écrivain s'est-il jamais avisé de l'étudier pour mieux dessiner ses tableaux imaginaires? Une description doit être faite pourtant d'un certain point de vue. Mais la perspective de sentiment la plus sommaire suffit amplement à l'écrivain. Cela suffirait, ce me semble, à prouver combien les images suggérées par les mots sont vaguement dessinées.

ou des objets connus. Quand il me décrit l'église Notre-Dame, les ruines de la Cour des comptes, la physionomie d'un homme d'Etat dont j'ai vu cent fois le portrait, quand il me parle d'un cheval, d'un lion, etc., je comprends à demi-mot tout ce qu'il m'en dit; l'image qu'il veut me suggérer est toute prête dans mon esprit, il n'a qu'à en rafraîchir un peu les couleurs et à marquer d'un trait de force quelques contours. Sa description me paraît très complète si tout ce qu'il dit se rapporte très exactement à l'idée préconçue que j'ai de l'objet. Mais qu'en resterait-il si cet objet ne m'était pas si connu? Figurez-vous quelqu'un qui, n'ayant jamais vu le portrait de Napoléon, essaierait de le reconstituer mentalement sur les indications verbales que vous lui donneriez; quelque bonne volonté que vous y mettiez tous deux, vous n'y arriverez pas, le problème est insoluble. Vous qui parlez, vous avez dans l'esprit une image bien déterminée; vous en parlez en termes tout à fait exacts, qui se rapportent à cette image et non à une autre; votre auditeur se prête consciencieusement à toutes les suggestions que vous essayez de lui imposer. Rien n'y fait, la restitution visuelle de votre description est impossible. Prenons un exemple plus simple encore et en quelque sorte plus grossier. Griffonnez au hasard sur le papier une simple ligne. Maintenant essayez de décrire cette figure en termes tels que quelqu'un, qui ne l'aurait pas sous les yeux, put la reconstituer graphiquement. Je vous le donne en vingt pages. Vous n'y arriverez pas.

Nos petits écrivains réalistes qui s'en vont par les rues leur carnet en main s'imaginent avoir décrit le spectacle de la rue quand ils ont noté et dit tout ce qu'on y voit. Parce que leur description a été faite sur nature, ils comptent qu'elle va nous donner l'impression brutale de la réalité. Il y a bien des chances pour qu'elle soit tout simplement très obscure. Trompé sur la valeur expressive des phrases que l'on écrit par la présence réelle de l'objet, on se rend très mal compte de l'effet qu'elles produiront sur un lecteur qui n'aura pas l'objet sous les yeux et devra le reconstituer sur ces seules indications.

Rien ne sert d'ailleurs de multiplier les renseignements. En pareille matière, plus on s'explique, moins on est clair. Si vous ne pouvez vous faire comprendre en une phrase, vous le pourrez bien moins encore en cent. Une description compliquée demande un trop grand effort de mémoire pour être comprise, un trop grand effort d'imagination pour être visualisée : le lecteur y renoncera. Il ne faut pas se figurer en effet que chaque phrase nous laisse devant les yeux sa trace colorée, semblable à une touche posée sur la toile en attendant la touche voisine. Non. Les images se succèdent dans l'esprit, disparaissant pour faire place à d'autres, parfois se rallumant par caprice quand on les croit éteintes, comme ces traits lumineux que l'on entrevoit dans l'ombre sur un mur où l'on a frotté du phosphore[1]. Que l'écrivain nous donne autant de détails qu'il voudra, s'il croit cette énumération de nature à nous intéresser; mais qu'il ne compte pas que nous les ferons entrer dans une vision d'ensemble. — Il faudra donc en être très sobre au moins dans les cas où la vision d'ensemble est nécessaire, comme lorsqu'on décrit la physionomie d'une personne. Si vous me dites trop comment est fait son nez, sa bouche, son front, jamais je n'arriverai à la reconstituer mentalement. Pour nous faire voir une figure, il faut qu'on la dessine tout entière d'un seul trait. Nous n'imaginons bien que ce qui est

(1) Cet effacement rapide des images oblige l'écrivain à décrire les objets au premier coup, par grandes masses, et autant que possible d'ensemble. Diderot, dans ses *Salons*, nous fournit un excellent exemple de la méthode à éviter. Il décrit une toile en commençant par un coin pour finir par l'autre : « A droite de celui qui regarde le morceau, est un tabellion assis devant une table, le dos tourné au spectateur. Sur la table, le contrat de mariage et d'autres papiers. Entre les jambes du tabellion, le plus jeune des enfants de la maison. Puis, en continuant de suivre la composition de droite à gauche, une fille aînée debout, appuyée sur le dos du fauteuil de son père. Le père, assis dans le fauteuil de la maison, etc., etc. » L'inventaire est exact et méthodique. Mais de quoi s'agit-il donc? De l'*Accordée de village*, de Greuze. Le sens commun indique qu'il faudrait immédiatement nous mettre sous les yeux la partie du tableau qui dans la réalité attirerait d'abord notre attention, à savoir le groupe central. Cette image une fois bien arrêtée dans l'esprit, on peut essayer de faire apparaître, par une rapide évocation verbale, les images accessoires.

dit d'un mot ; et d'un mot on ne peut pas dire grand'chose.

L'aphorisme de Boileau

Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,
Et les mots pour le dire arrivent aisément.

ne vaut guère que pour l'expression des idées abstraites. Un géomètre qui rédige la démonstration d'un théorème peut trouver pour chacune des idées simples qu'il a dans l'esprit une formule nette, précise, adéquate même, les idées abstraites n'allant guère sans les mots correspondants. S'il voit nettement ce qu'il veut dire, c'est qu'il a déjà trouvé sa phrase ; il n'a plus qu'à l'écrire. Le lecteur de son côté, en lisant cette démonstration, retrouvera exactement ces mêmes idées, car le sens d'une phrase est d'autant mieux déterminé qu'il est plus abstrait. Mais dès qu'il s'agit d'images un peu concrètes il en est tout autrement. Ce ne sont pas celles que l'on se représente d'avance le plus nettement qu'il sera le plus commode de décrire.

Il est très facile d'écrire au courant de la plume des descriptions de fantaisie. On imagine l'objet à mesure qu'on le décrit, et à l'aide de cette description même. En même temps que l'on combine ses mots, on arrête ses idées. Si l'on ne trouve pas du premier coup l'expression juste, on s'accommodera de l'expression approchée. De telles descriptions peuvent être parfaites, c'est-à-dire capables de transmettre intégralement au lecteur la pensée de l'écrivain, puisque l'écrivain n'en a pas pensé plus que n'en disait sa phrase. Qu'importe d'ailleurs si les images que je vous suggère ne sont pas précisément celles que j'avais dans l'esprit ? Je ne tiens qu'à faire passer devant vos yeux des scènes riantes ou tristes, gracieuses ou attendrissantes ; ma fantaisie ne demande qu'à éveiller la vôtre. Si ma description vous paraît poétique et met votre imagination en jeu, je me tiendrai pour satisfait.

Il n'est rien au contraire de si difficile que d'évoquer, à l'aide des mots, une image prédéterminée. On peut concevoir fort bien un objet, l'avoir même sous les yeux, et ne pas

savoir comment s'y prendre pour le décrire. La plume, qui tout à l'heure courait avec tant d'ardeur en pleine fantaisie, sitôt qu'on l'astreint à cette besogne, devient rebelle. Le style prend un caractère pénible, laborieux, qui montre l'effort de la pensée pour se créer une expression [1]. Dessiner avec des mots, voilà le rêve toujours déçu de l'écrivain.

Pour tout le reste, il va se trouver de pair avec le peintre, ou reprendre l'avantage.

Il n'est pas aussi difficile qu'on le pense de colorer une description. La nuance la plus délicate ou la plus vive est toujours quelque chose d'absolument simple, que l'on peut désigner d'un mot très précis. Si indigent que soit notre vocabulaire, il nous fournira encore, si nous savons le manier, un nombre de termes suffisant pour noter, avec une approximation très satisfaisante, toutes les couleurs visibles. Supposez que, pour vous donner l'idée d'un animal ou d'un objet inconnu, on vous en présente un dessin au trait, et que l'on se contente, pour vous expliquer sa coloration, d'indications verbales. Sur ces seules indications, vous pourrez reconstituer mentalement l'aspect de l'objet, presque aussi bien que si l'on vous en montrait une bonne aquarelle. Certaines descriptions de nos romanciers modernes ont certainement

(1) Exemple, cette phrase célèbre des *Frères Zengamo*, d'E. de Goncourt : « Abaissé sur la rivière, là était un vieux saule dont il ne restait qu'une moitié, au lisse et aux veines d'un arbre de pierre blanche, avec dans le creux des mousses vertes et des amoncellements de terreau brun, un saule dont la tête encore vivace poussait des scions et des rejets tout emmêlés de liserons. » Cela est si fort que je me demande si l'écrivain ne l'a pas fait exprès, par esprit de système. D'ordinaire, nous lisons beaucoup trop vite; nous effleurons les mots du regard, n'en recevant qu'une impression superficielle. Aussi les stylistes éprouvent-ils le besoin, pour augmenter la vertu descriptive de leur phrase, d'en ralentir le mouvement; ils la hérissent d'expressions insolites pour accrocher le regard, et nous obliger à épeler péniblement les mots un à un avec un perpétuel effort de représentation. C'est ce que l'on appelle *l'écriture artiste*. Que l'on ait recours de temps à autre à ce système pour donner plus de relief à un morceau, je l'admets. Mais le procédé devient vite fatigant et tourne aisément au jargon. La règle est que le langage doit être aussi simple, aussi transparent que possible. La plus belle *écriture*, à mon gré, c'est la plus lisible, celle qui attire le moins l'attention sur elle-même, qui s'efface le plus modestement devant l'idée. Je suis assez disposé à admettre avec H. Spencer que le meilleur style est celui qui demande au lecteur le moindre effort.

autant de couleur que le meilleur tableau [1]. Il est même des effets de luminosité ou de coloration excessive dont une page écrite nous donnera plus facilement l'impression qu'un tableau. Le peintre est tenu de ménager notre rétine. Mais les descriptions poétiques, étant purement idéales, peuvent évoquer l'image d'objets si éblouissants que, dans la réalité, nous ne saurions en soutenir l'éclat, et qu'il ne resterait de nous, devant ces clartés fulgurantes,

Qu'un regard ébloui sous un front hérissé.

Que l'on relise à titre d'expérience cette page de son roman de *Spirite*, où Théophile Gauthier reprend après Dante, et avec des couleurs plus éclatantes encore, le thème poétique du paradis de lumière :

« *Une lumière fourmillante, brillant comme une poussière diamantée, formait l'atmosphère; chaque grain de cette poussière étincelante, comme je m'en aperçus bientôt, était une âme. Il s'y dessinait des courants, des remous, des ondulations, des moires comme dans cette poudre impalpable qu'on étend sur les tables d'harmonie pour étudier les vibrations sonores, et tous ces mouvements causaient dans la splendeur des recrudescences d'éclat..... Ces âmes étaient*

(1) Serait-il possible d'utiliser littérairement le phénomène de l'audition colorée pour colorer davantage les descriptions? On sait que chez certaines personnes chaque son semble avoir une couleur déterminée. Ainsi une personne que je connais voit A bleu noir, E gris, I blanc, O jaune, U brun rougeâtre; ces mêmes sons, engagés dans une diphtongue qui les assourdit, prennent une teinte sale ou foncée. Une autre voit A gris bleu, E jaune, I gris pâle, O rouge, U brun. Des expériences répétées à de longs intervalles m'ont convaincu que c'était bien une association fixe. Il est probable que les écrivains qui possèdent cette faculté choisissent d'instinct, pour décrire les couleurs d'un objet, les sons qui évoquent chez eux cette couleur ; cela forme une espèce particulière d'harmonie imitative qui augmente, *à leur point de vue*, l'impression de la phrase. Mais ces suggestions varient trop d'un esprit à un autre pour qu'on puisse en faire un procédé d'art. (Voir à ce sujet les observations recueillies par Suarez de Mendoza dans son livre de l'*Audition colorée*.) La seule pratique recommandable, c'est d'exprimer les couleurs par des sons qui fassent une impression analogue : ainsi on assourdira la phrase pour peindre les couleurs sombres; on rendra par un joyeux cliquetis de mots l'effet de couleurs vives et papillotantes.

blanches comme le diamant, les autres colorées comme le rubis, l'émeraude, le saphir, la topaze et l'améthyste. Faute d'autres termes que vous puissiez comprendre, j'emploie ces noms de pierreries, vils cailloux, cristaux opaques, aussi noirs que l'encre, et dont les plus brillants ne seraient que des taches sur ce fond de splendeurs vivantes.

« *Parfois passait quelque grand ange, portant un ordre de Dieu au bout de l'infini et faisant osciller les univers aux palpitations de ses ailes démesurées. La voie lactée ruisselait sur le ciel, fleuve de soleils en fusion. Les étoiles que je voyais sous leur forme et leur grandeur véritables, dans leur énormité dont l'imagination de l'homme ne saurait se faire aucune idée, scintillaient avec des flamboiements immenses et farouches ; derrière celles-là et entre leurs interstices, à des profondeurs de plus en plus vertigineuses, j'en apercevais d'autres et d'autres encore, de sorte que le fond du firmament n'apparaissait nulle part et que j'aurais pu me croire enfermée au centre d'une prodigieuse sphère toute constellée d'astres à l'intérieur. Leurs lumières blanches, jaunes, bleues, vertes, rouges, atteignaient des intensités et des éclats à faire paraître noire la lumière de notre soleil, mais que les yeux de mon âme supportaient sans peine. J'allais, je venais, montant, descendant, parcourant en une seconde des millions de lieues à travers des lueurs d'aurore, des reflets d'iris, des irradiations d'or et d'argent, des phosphorescences diamantées, des élancements stellaires, dans toutes les magnificences, toutes les béatitudes et tous les ravissements de la lumière divine.* »

De telles splendeurs ne sont en effet tolérables que lorsqu'on les contemple avec les yeux de l'âme, c'est-à-dire en imagination. Nous ne pouvons lire cette page sans voir passer devant nos yeux des bluettes colorées ; l'effort de représentation auquel nous convie l'écrivain arrive à l'hallucination réelle. Maitenant qu'on se figure un peintre essayant avec des couleurs matérielles de nous donner cette impression d'éblouissement !

L'écrivain d'ailleurs aura recours aussi, pour augmenter

l'effet de ses descriptions, au procédé que nous avons signale en traitant de la peinture, et qui consiste à *centrer* son tableau, c'est-à-dire à en condenser toute la luminosité en un point central, qui ne pourra manquer par son éclat extrême de fasciner le regard.

Tout ce que nous avons dit de la fascination visuelle, transposez-le du monde des perceptions dans celui des représentations; tous ces objets auxquels nous avons reconnu le pouvoir de captiver notre regard, supposez qu'au lieu de les voir en réalité nous les voyions en rêve, vous concevrez quel rôle peut jouer la fascination en poésie.

C'est dans la *Divine Comédie* de Dante que l'on trouverait les plus beaux exemples de fascination par l'éclat. Toute l'œuvre de ce poète, symboliste par excellence, est une longue allégorie dans laquelle l'ascension de l'âme vers la beauté, la sainteté, la perfection divine est métaphoriquement représentée par une ascension vers la lumière. Les images se succèdent, toujours plus brillantes à mesure que le poète visionnaire s'élève davantage. Quand il arrive au dixième ciel, au plus haut de l'Empyrée, elles prennent un éclat presque insoutenable :

Et je vis une lumière en forme de rivière, éclatante d'éclat entre deux rives ornées de primevères admirables.

De ce fleuve sortaient des étincelles vives qui, de tous côtés, tombaient entre les fleurs, comme des rubis entourés d'or.

... Et soudain le fleuve me parut de long devenu rond...

Sous la forme d'une rose éblouissante de blancheur, se montrait à moi la milice sainte dont par son sang le Christ fit son épouse.

... Ces âmes avaient la face de flamme vive, et les ailes d'or, et le reste d'une telle blancheur, qu'aucune neige n'y pourrait atteindre.

Le plus souvent les poètes, usant de l'artifice familier aux peintres, de l'artifice du contraste, concentreront toute la lumière de leur tableau sur un objet unique, qui prendra ainsi, par son isolement, par opposition avec l'obscurité

qui l'entoure, un relief et un éclat particulier. Je prendrai comme exemple ces vers de Racine :

Son visage odieux m'afflige et me poursuit,
Et mon esprit troublé le voit encor la nuit.
Ce matin j'ai voulu devancer la lumière :
Je l'ai trouvé couvert d'une affreuse poussière,
Revêtu de lambeaux, tout pâle; mais son œil
Conservait sous la cendre encor le même orgueil.

(*Esther*, acte II, sc. I.)

Ce tableau n'est-il pas composé suivant toutes les règles et admirablement combiné pour produire l'effet de fascination? Sur un fond obscur et terreux, où l'on entrevoit des lambeaux de vêtements à peine indiqués, nous voyons une face livide, et au milieu cet œil, cet œil unique, étincelant.

Revêtu de lambeaux... tout pâle... mais son ŒIL !

Au moment où le poète frappe ce mot décisif, la suggestion verbale s'opère; notre vision, jusque-là flottante et indistincte, se fixe tout à coup, et notre pensée s'immobilise dans la contemplation de ce tableau imaginaire, si bien centré et dégradé[1]. On a signalé [2] l'emploi constant, chez Leconte de Lisle, de ce procédé de composition qui consiste à éclairer quelques points d'une lumière très vive, tandis que le reste du tableau demeure dans l'ombre. On trouverait sans peine, chez tous les écrivains romantiques, qui étaient avant tout des imaginatifs, des effets analogues, des tableaux faits de blanc et de noir, en clair-obscur, avec très peu de clair et beaucoup d'obscur.

L'écrivain peut donc battre le peintre sur son propre terrain, dans la représentation des effets de lumière. Il a la cou-

(1) Voir encore, comme exemple littéraire de la fascination par l'image de l'œil, *La Conscience*, de V. Hugo. Tous les personnages des drames de V. Hugo, dans les grandes circonstances, font des yeux fixes ou étincelants; cette constante indication de mise en scène montre qu'en se figurant ses personnages, le poète voyait surtout leurs yeux.

(2) F. Paulhan. *La Description pittoresque*, *Revue bleue*, 17 juillet 1886.

leur à un degré au moins égal. Il a, en plus, le mouvement. Nous avons vu quel rôle jouait le mouvement dans les spectacles de la nature, et par quels artifices la peinture essayait de nous en donner l'équivalent. Seule la poésie y réussit pleinement. Soit le spectacle d'un grand champ de blé qui ondule au vent. Le peintre, remarquant les moires que forment les épis en se rapprochant ou s'éloignant l'un de l'autre, pourra reproduire cet aspect. Mais il aura peine à nous faire percevoir réellement ce qui est essentiel, le déplacement continu de ces moires. Pour le poète, au contraire, rien de plus facile.

Parfois, comme un soupir de leur âme brûlante,
Du sein des épis lourds qui murmurent entre eux,
Une ondulation majestueuse et lente
S'éveille et va mourir à l'horizon poudreux.

Le déroulement même du vers, dont les mots arrivent successivement à l'oreille suivant un rythme lent ou rapide, contribue à nous donner l'impression voulue, ce mouvement sonore réglant le mouvement imaginaire auquel il est associé.

Les images sont quelque chose d'essentiellement mobile. Il est très difficile de maintenir seulement quelques secondes une même représentation dans l'esprit. Quand j'essaie de me figurer une personne connue, je réussis bien à la faire poser devant mes yeux, mais je ne puis lui faire tenir la pose; elle disparaît, reparaît, chaque fois dans une nouvelle attitude. Je pense fortement à une chose, je finis par la voir ; l'instant d'après et sans savoir comment la substitution s'est faite, je m'aperçois que j'en vois une autre. Les tableaux imaginaires sont des tableaux fondants, qui se transforment par transitions insensibles : dans celui que je regarde, déjà j'entrevois celui qui va venir. Cette mobilité des images est un inconvénient pour l'écrivain qui veut nous mettre sous les yeux une image durable et fixe ; elle lui est un secours au contraire quand il s'agit de nous donner une impression de mouvement. C'est en cela que la poésie diffère surtout de la peinture. On décrira plus facilement le geste que

l'attitude, le sourire que la bouche, la vague que le rocher, le mouvement que la forme. Souvent l'écrivain, pour nous faire imaginer un objet, ne trouvera pas de meilleur moyen que de nous en donner la construction. S'agit-il de nous faire voir une cathédrale ? Dressant les piliers, lançant les voûtes d'une muraille à l'autre, les étayant de contreforts, en une seconde il fera surgir devant nous l'édifice, comme les génies serviteurs de la lampe construisaient le palais d'Aladin. Veut-il nous montrer un château fort en ruines ? Après l'avoir rapidement construit, il nous fera assister à son écroulement, effritera les pierres, fera ramper le lierre sur les décombres. Ainsi la forme même sera décrite en termes de mouvement.

Enfin la grande supériorité de la poésie sur la peinture, c'est de disposer d'un répertoire d'images et d'impressions sensorielles bien plus riche. Le peintre en effet aura beau faire, il ne pourra nous suggérer directement et d'une manière précise que des images visuelles. Il peut nous rendre avec son pinceau tout ce que notre œil peut percevoir de la nature, mais rien que cela. Quant aux sensations accessoires qui se mêlent, dans la réalité, à nos perceptions visuelles, il ne peut en éveiller dans notre esprit le souvenir qu'indirectement, par association d'idées. Le poète au contraire nous fait entendre, toucher, sentir, goûter les choses aussi directement, aussi aisément qu'il nous les fait voir.

Dans son excellente étude sur la description pittoresque [1], Fr. Paulhan a montré quel rôle jouent dans la description moderne ces sensations inférieures, ces impressions intimes, pénétrantes que nous recevons des choses, et comme elles contribuent à nous donner l'impression saisissante de la réalité. Il nous faut un effort d'imagination intense pour les évoquer ; aussi n'apparaissent-elles d'ordinaire dans les descriptions que vers la fin, quand le romancier a fini par s'halluciner lui-même de son rêve. Mais au moment où nous les retrouvons, quelle netteté prend tout à coup notre représen-

(1) *Revue bleue,* 17 juillet 1886.

tation ! Essayez par exemple de vous représenter un marais. Vous commencez à le voir, mais d'une manière assez vague et banale. Est-ce un site réel que vous vous représentez, ou un tableau ? Vous ne sauriez encore trop dire. Mais faites un effort pour imaginer *une odeur de marécage*. A l'instant où vous vous sentez pénétré de cette senteur caractéristique, brusquement vous voyez le marais, la vase sur les bords, l'eau croupie, la mousse verdâtre, les roseaux au pied fangeux et jauni. Tout vous revient avec une netteté d'hallucination [1]. Le véritable écrivain est celui qui en chaque occasion sait mettre le doigt sur cette épithète maîtresse, sur ce détail d'élection qui brusquement nous transporte en pleine réalité ; et nous voyons qu'il doit chercher plutôt dans l'ordre des sensations internes que des perceptions extérieures.

Si l'on analysait d'un peu près quelques pages de nos plus grands écrivains descriptifs, on reconnaîtrait qu'elles sont moins pittoresques encore qu'impressionnistes. Le romancier, le poète qui nous donne le mieux la vision des choses est celui qui se préoccupe moins de nous en décrire l'aspect extérieur, que de nous les faire sentir ; on dirait que pour nous décrire la nature il la regarde en lui-même. Tout objet, après tout, n'est-il pas la projection d'un état de conscience ? Nous replacer dans cet état, c'est nous transporter au cœur même de la réalité. Avec une sensation bien rendue, on fait un paysage. Et c'est justement parce qu'ils sont si habiles à noter les nuances les plus délicates de leurs impressions les plus intimes que nos écrivains arrivent à une telle vérité descriptive.

Tout à l'heure j'ai relu, pour faire une expérience sur les effets de la description pittoresque, quelques pages du *Ma-*

(1) Les odeurs et en général les sensations inférieures doivent sans doute leur valeur suggestive particulière à ce que presque jamais elles ne sont perçues à part ; elles appellent nécessairement à leur suite, comme leur complément, les perceptions supérieures auxquelles elles étaient associées, tandis que celles-ci, s'étant souvent présentées isolément dans la conscience qu'elles suffisent à remplir, n'ont qu'une faible tendance à évoquer le souvenir des sensations inférieures. On peut constater ici, contrairement à une opinion reçue, que les associations d'idées ne sont pas toujours réciproques.

riage de Loti. Ma lecture a d'abord été troublée par l'attention avec laquelle je m'observais; mais peu à peu le récit m'a pris tout entier. Vraiment je me suis trouvé pendant quelques minutes en état de rêve. J'étais là-bas dans l'île délicieuse, au bord du ruisseau de Fataoua, par un midi calme et brûlant. Les jeunes femmes tahitiennes habituées du ruisseau, accablées de sommeil et de chaleur, étaient couchées tout au bord, sur l'herbe, les pieds trempant dans l'eau claire et fraîche. L'ombre de l'épaisse verdure descendait sur nous, verticale et immobile; de larges papillons d'un noir de velours, marqués de grands yeux couleur scabieuse, volaient lentement, ou se posaient sur nous, comme si leurs ailes soyeuses eussent été trop lourdes pour les enlever; l'air était chargé de senteurs enivrantes et inconnues; tout doucement je m'abandonnais à cette molle existence, je me laissais aller aux charmes de l'Océanie... Ainsi, prenant pour moi les impressions du romancier comme je prends ici ses phrases, je me suis transporté, spectateur imaginaire, dans ce monde de rêve. Je m'y suis transporté si bien que, lorsque je pense à cette scène, je crois y avoir vraiment assisté ; il me semble que tout cela, je ne l'ai pas imaginé seulement, que je l'ai vu, réellement vu. Que maintenant on reprenne, phrase par phrase, cette description ; on constatera que les images visuelles y tiennent une place minime : elle est faite tout entière de sensations.

Au lieu de nous décrire un à un les divers objets qu'il a eus devant les yeux, le romancier essaie avant tout de nous rendre l'émotion intime qu'il en a reçue, sorte de résultante sensible de toutes les impressions éprouvées; et c'est moins un tableau qu'il nous met devant les yeux qu'un état d'âme dans lequel il nous fait entrer. Mais avec cet état d'âme nous retrouverons sans peine tout le tableau. L'émotion ressentie fera surgir d'elle-même l'image d'objets capables de nous la donner; elle s'objectivera en représentations visuelles, qui sans doute reproduiront les souvenirs personnels de l'écrivain plus fidèlement que s'il avait essayé de nous les suggérer directement.

Mais où l'écrivain prendra-t-il ces détails précis et intimes qui d'un seul mot font surgir dans notre esprit tout un tableau imaginaire? Il ne les trouvera que dans ses impressions personnelles : cela ne s'invente pas. Les plus belles descriptions sont toujours faites, je ne dirai pas sur nature, l'écrivain ne peut se contenter de copier ce qu'il a sous les yeux, mais d'après nature. L'écrivain, comme le peintre ou le poète, qui ne puiserait pas continuellement à la source de vérité et de vie; celui qui prétendrait tirer de son propre fonds, créer de toutes pièces des êtres et des choses se condamnerait à l'impuissance. Il ne nous mettra jamais sous les yeux que des êtres de convention et des choses déjà vues ou déjà lues. Les descriptions de fantaisie se reconnaissent à ce qu'elles se ressemblent toutes; et plus elles ont la prétention d'être inventées, plus elles sont banales. Des tableaux ainsi composés pourront avoir un éclat superficiel; ils n'auront ni véritable richesse de coloration, ni solidité. Faites un effort d'esprit pour vous représenter un jardin fantastique : vous y verrez des fleurs éclatantes, merveilleuses, mais de colorations d'autant moins rares et variées qu'elles seront plus imaginaires. La palette du songeur n'a que les couleurs mères; rien d'original, de compliqué comme formule : des tons simples sur lesquels on peut mettre immédiatement un nom.

Ce qui manque surtout aux tableaux conventionnels, c'est ce sourd accompagnement de sensations intimes, qui donne aux impressions de nature quelque chose de si vivant, de si concret, et fait comme un dessous solide à nos perceptions visuelles. Je parlais d'un jardin fantastique qu'on se plairait à imaginer. Il est probable qu'il ne serait imaginé qu'avec la vue. Ces fleurs seraient sans parfum, ces bosquets sans oiseaux chanteurs, ce soleil sans chaleur, ce sol sans fermeté. On sait que dans nos rêves il n'y a guère que des formes colorées; peu de sons, si ce n'est celui de la parole humaine; presque jamais d'odeurs; quant aux sensations de saveur, de froid, de chaud, de malaise, de bien-être, elles ne sont jamais dans nos rêves que la conscience obscure de notre état phy-

siologique actuel. Sans doute un écrivain qui sait son métier mettra de tout cela dans ses descriptions les plus fantaisistes; c'est une recette connue pour leur donner un air de réalisme. Mais s'il n'a lui-même éprouvé rien de tel, comment ne tomberait-il pas dans la convention ou la banalité? Au contraire, dans une description qui repose sur un fond de vérité, nous ne pourrons manquer de trouver ce je ne sais quoi de subtil, d'inédit qui caractérise les observations faites sur le vif. Le style même en sera plus original, plus riche en trouvailles d'expression, plus personnel. Nous avons dit qu'on y sentirait un effort de parole; mais on y sentira aussi un effort de vision. Essayez donc de décrire les choses, non comme on les décrit, mais comme vous les avez vues, et vous nous les ferez voir; ne cherchez pas l'éclat, mais la justesse du ton, et votre style prendra de la couleur; gardez-vous des suggestions de la phrase, obstinez-vous dans votre impression première, il faudra bien que vous finissiez par trouver une phrase qui la rende à peu près; et dans cette phrase, si défectueuse qu'elle soit, il y aura de l'art, parce qu'elle sera l'expression personnelle d'une impression personnelle.

III. — LES IMAGES POÉTIQUES

(COMPARAISON, ALLÉGORIE, MÉTAPHORE)

Les images poétiques sont le produit de l'imagination figurative s'exerçant, non plus dans le réel, mais dans l'idéal. Figurons-nous qu'au lieu d'avoir devant les yeux un objet matériel, nous ayons seulement dans l'esprit la représentation de cet objet; tous les changements que l'on pourrait faire subir par un effort d'esprit à l'objet matériel, on pourra, par un effort d'esprit analogue, les faire subir à l'objet simplement représenté. Le poète se livre d'abord pour son compte à ce jeu d'imagination; puis il y convie le lecteur; il essaie, par suggestion verbale, de faire passer dans notre esprit les images que sa fantaisie lui a inspirées. Nous aurons

donc à étudier les images poétiques à ce double point de vue : d'abord dans leur genèse, au point de vue de l'esprit qui les invente; puis dans leur transmission, au point de vue de l'esprit qui essaie de les reconstituer mentalement.

La comparaison.

Les principales figures usitées en poésie sont la comparaison, la métaphore et l'allégorie. Dans la comparaison, l'image est présentée à côté de l'objet; dans l'allégorie, elle est présentée à sa place; dans la métaphore, image et objet sont présentés simultanément à l'état de combinaison.

Parlons d'abord de la comparaison, qu'il est essentiel d'étudier d'un peu près, car elle est le point de départ de toute image poétique.

La comparaison est une des figures les plus simples et les plus naturelles. Par ce seul fait que nous nous abandonnons à la contemplation mentale d'un objet imaginaire, notre esprit a une tendance à évoquer des images d'objets analogues et à retrouver ces images dans l'objet considéré; nous regardons cet objet comme on regarde dans les nuages, cherchant à y retrouver des figures familières. Au moment où nous saisissons l'analogie, l'objet commence à se transfigurer pour se prêter mieux encore à la ressemblance; et il se forme dans notre esprit une sorte de représentation composite où nous mettons quelque chose de l'objet et quelque chose de l'image, figure concrète de leur rapport. Ces images se présentent surtout avec abondance et intensité dans l'effort de la description, quand on veut expliquer son idée à une autre personne. A chaque instant on se sert de similitudes dans la conversation, pour abréger les explications en portant immédiatement la pensée sur quelque image familière; cette image est comme un *poncis* qui fournit à peu de frais une première figuration approximative de l'objet; il suffit ensuite de quelques retouches pour mettre le dessin au point. — Souvent la comparaison sert moins à donner une idée plus exacte qu'une plus forte impression de l'objet : *courir*

comme un lièvre; une taille de guêpe; une voix de tonnerre, etc. Dans ce cas, elle est d'ordinaire hyperbolique et un peu caricaturale.

Il s'agit maintenant de nous rendre compte de la manière dont le lecteur se représente les comparaisons toutes faites qui lui sont fournies par l'écrivain.

La psychologie de la comparaison est en apparence assez simple. Les deux termes que l'on compare nous étant présentés l'un après l'autre, il semble que nous devons les concevoir successivement avec une égale netteté. — Il n'en est pas ainsi d'ordinaire. Notre effort intellectuel se répartit très inégalement entre les deux termes de la comparaison. Presque toujours l'image, et c'est sa raison d'être, est conçue bien plus nettement que l'objet. Elle nous ramène à un état d'esprit plus primitif, à des souvenirs d'enfance, à des réminiscences de la vie barbare, à la nature surtout, fonds inépuisable de comparaisons poétiques. Les comparaisons les plus familières sont les meilleures. Pour donner une idée de ce qui est artificiel, passager, accidentel dans le monde, pouvons-nous mieux faire que de le comparer à ce qui est permanent ? Les météores et la vie animale, la pluie qui tombe, l'éclair qui brille, l'oiseau qui chante, ce sont là des exemples toujours présents, des images toutes faites, des mots qu'il suffit de prononcer pour faire aussitôt surgir, dans l'esprit de tout homme, une même vision. Soit par exemple cette comparaison célèbre de l'*Iliade* : « Tel un âne aux pieds lents entre dans un champ de blé, malgré les enfants qui le gardent; ils accourent et brisent sur son dos leurs bâtons; mais il ne cesse pas de paître, car leurs mains sont débiles; et à peine leur cède-t-il, lorsqu'il est rassasié : ainsi le fils de Télamon est assailli sans relâche par les fiers Troyens et leurs auxiliaires ; ils frappent de leurs javelots son énorme bouclier ». La première partie de la comparaison est bien plus pittoresque que la seconde. Cet âne dans son champ de blé fait tableau; Ajax au milieu des Troyens nous apparaît d'une manière moins nette. Dans presque toute comparaison poétique, il en sera de même.

L'inégalité sera mieux marquée encore lorsque la comparaison, comme il arrive souvent, mettra en présence un terme concret et un terme abstrait. Le terme abstrait n'éveillera dans mon esprit qu'une idée ; le terme concret me suggérera une image. Or l'idée et l'image occupentbien différemment l'esprit. L'idée le traverse avec la rapidité de l'éclair ; c'est la brusque intuition d'un rapport; elle est vraiment instantanée. On peut tarder à la concevoir, comme lorsqu'on lit une phrase un peu longue et difficile; mais sitôt que l'on a compris, il faut passer outre : l'acte même de la compréhension ne peut se prolonger. L'image au contraire peut séjourner quelque temps dans l'esprit : sa conception dure un temps appréciable. Il importe donc, dans une comparaison, que le terme abstrait soit exprimé d'une manière aussi concise que possible : une phrase trop longue laisserait la pensée inoccupée ou en suspens. Quant au terme concret, on peut en prolonger la description à plaisir. Supposez les deux termes développés en sens inverse, le mouvement de la pensée ne pourra s'accorder avec celui de la phrase, et l'effet sera fâcheux.

Nous avons dit que les deux termes de la comparaison étaient conçus successivement. Sur ce point encore il y aurait quelques réserves à faire. Les deux termes, qu'on nous présente l'un après l'autre dans des phrases distinctes, doivent se rencontrer dans notre esprit, pour que nous jugions du rapport qu'ils ont entre eux. On nous a mis sous les yeux les deux objets que l'on dit comparables; c'est à nous de les comparer, d'en faire la synthèse, d'essayer de les fondre en une représentation commune. Il y a là tout un travail d'esprit, qui n'a pas son expression dans le texte, et qui est l'œuvre propre du lecteur. Qu'on veuille bien en faire l'expérience sur cette comparaison de Dante :

Comme sur le bord de l'eau d'un fossé
Se tiennent des grenouilles, le museau en dehors,
Les pieds et le reste du corps bien cachés,
Ainsi se tenaient de tous côtés les pécheurs.

Je n'entrerais pas dans l'esprit de cette comparaison, je

ne me prêterais pas aux intentions du poète, si je me contentais d'imaginer d'abord des grenouilles dans une mare, puis des têtes humaines sortant de l'eau. Il faut que je conçoive l'analogie de ces deux tableaux, et par conséquent que je les tienne un instant simultanément présents à l'esprit. De cette superposition momentanée résulte d'ordinaire une image composite qui nous semblerait passablement étrange, si elle ne s'effaçait pas si vite. — Même quand le second terme de la comparaison est un abstrait, nous avons une tendance à le penser d'une manière concrète, à le traduire en images symboliques où l'on trouverait comme un reflet des représentations vives et concrètes qui viennent de nous passer par l'esprit.

Comme les fleurettes que la gelée nocturne
A inclinées et fermées, dès que le soleil les éclaire,
Se redressent toutes ouvertes sur leur tige,
Ainsi je fis de mon courage abattu.

En lisant cette phrase, on ne fait pas seulement succéder, à l'image concrète qui ouvre la comparaison, l'idée abstraite qui la ferme. La période terminée, notre esprit étonné revient en arrière, reprend les deux termes de la comparaison pour se rendre compte de leur rapport et en vérifier la justesse, essaie de concevoir l'idée en fonction de l'image; et à ce moment apparaît une représentation composite, semi-abstraite, semi-concrète, où l'idée de ce retour de courage s'exprime par une vision et un sentiment de redressement physique; sentiment vague, vision fugitive; trop fugitive et trop vague pour que l'on puisse en faire la description avec des mots; évanouissement de l'image qui va faire place à l'idée [1]. Le même phénomène se produirait bien entendu, si c'était l'idée qui nous était présentée en première ligne. Dans tous les cas, on voit que la comparaison tend à évoquer dans l'esprit du lecteur des images composites semblables à celles dont nous

(1) On trouvera, avec de bons exemples à l'appui, une analyse très pénétrante de ces conceptions dans l'article de Fr. Paulhan sur l'*Abstraction et les idées abstraites* (*Revue philosophique*, 1889, t. I, p. 171).

avons expliqué la formation dans l'esprit de l'écrivain au moment où il vérifie l'analogie des deux termes mis en présence.

Dans quel ordre convient-il de présenter les deux termes de la comparaison? Jean Paul Richter, dans sa *Poétique*[1], recommande de placer en seconde ligne le terme le plus matériel, celui qui fait image. Cet ordre semble en effet le plus naturel, car c'est dans cet ordre que les idées se présentent à l'esprit du poète : il conçoit d'abord le terme propre qui lui donne ensuite l'idée du terme figuré; on peut aussi trouver avantage à laisser l'esprit du lecteur sur l'image la plus pittoresque. On peut constater pourtant que dans les comparaisons développées, dans les comparaisons d'apparat, les poètes en général préfèrent l'ordre inverse. Presque toujours ils mettent le terme figuré en première ligne[2]. Ainsi présenté, il donne plus de cohésion à la période poétique, éveille la curiosité, la tient jusqu'au bout en suspens ; on a besoin d'arriver à la seconde partie de la période pour en comprendre le sens; au lieu que si l'on nous présente d'abord l'idée principale, l'image qui viendra ensuite, n'étant pas attendue, fera l'effet d'un hors-d'œuvre. Cette méthode a encore un avantage auquel H. Spencer, dans sa *Philosophie du style*[3], attache une grande importance : c'est d'épargner au lecteur la peine de reconstruire une idée préconçue. Si l'écrivain fait sa comparaison d'après l'idée principale qu'il a présente à l'esprit, le lecteur, qui n'a pas encore cette idée, doit au contraire la construire d'après la comparaison. En nous présentant ainsi le terme figuré avant le terme propre, le qualificatif avant la chose qualifiée, on prépare la représentation que l'on veut nous suggérer, et du

(1) Trad. Büchner et Dumont, Durand, 1862, t. I, p. 401.

(2) En général, dans les morceaux littéraires où l'écrivain ménage un effet, les idées sont présentées à l'inverse de l'ordre dans lequel elles ont été trouvées. Le lecteur, ignorant que la pièce a été composée à rebours, s'étonne de l'aisance avec laquelle l'auteur résout l'intrigue dans laquelle il s'était en apparence engagé. Sur les divers avantages de ce procédé de composition, voir E. Poë, *La genèse d'un poème*, et Théodore de Banville, *Petit traité de versification française*.

(3) *Essais de morale, de science et d'esthétique*, trad. Burdeau, t. I, p. 352.

premier coup elle s'opère dans les conditions voulues. — Cette question d'ordre n'a d'ailleurs d'importance que lorsqu'il s'écoule un intervalle de temps notable entre la conception des deux termes. Dans les comparaisons rapides, faites en quelques mots, peu importe qu'on donne le qualificatif avant ou après le qualifié. H. Spencer, dans toute sa théorie du style, raisonne trop comme si nous suivions les mots du doigt, les épelant syllabe à syllabe. Au courant de la lecture, notre œil embrasse d'un regard des groupes entiers de mots; ou bien nous lisons une, deux phrases d'un trait et n'en réalisons mentalement le sens qu'après coup. Dans une lecture ainsi conduite, si la comparaison est suffisamment brève, on peut dire que nous en voyons les deux termes à la fois, et la disposition matérielle des mots est un élément négligeable.

L'allégorie.

On a défini l'allégorie une figure qui consiste à parler d'un objet en termes empruntés au langage qui convient à un autre objet. Cette définition a l'inconvénient d'en faire une simple opération verbale, et, qui pis est, une opération très défectueuse; car on ne voit pas quel avantage il peut y avoir à parler d'un objet en termes qui ne lui conviennent pas. C'est une règle absolue, et dont l'écrivain ne peut se départir sous aucun prétexte, de toujours exprimer chacune de ses idées par le mot qui la rend avec le plus de précision. Dans une phrase allégorique bien écrite, les mots ne sont nullement détournés de leur sens propre. Dans ce vers :

Vous êtes mon lion superbe et généreux [1]

(1) Dans le langage courant de la rhétorique, on appellerait plutôt cette figure une métaphore, réservant le terme d'allégorie pour les métaphores prolongées. Je crois qu'entre la métaphore et l'allégorie il y a une différence plus profonde. Sans entrer dans le détail des raisons qui m'ont fait adopter ma terminologie, je prie seulement le lecteur de vouloir bien prendre les mots que j'emploie dans le sens que je leur donne par définition. L'essentiel est de s'entendre d'abord sur les idées. Cela fait, la question de savoir quel nom il convient d'attribuer à telle figure donnée n'a plus qu'une importance médiocre.

le mot de lion est pris dans son sens ordinaire : si Dona Sol appelle son amant ainsi, c'est qu'elle se le représente ainsi. La transposition des termes n'est que le signe matériel de la métamorphose de l'idée.

On l'a définie encore une comparaison abrégée, dans laquelle on supprime les mots qui indiquent la similitude. La différence est exacte, mais assez superficielle. Sans doute dans l'allégorie on ne retrouve plus les *tel*, *comme*, *ainsi que*, *semblable à* de la comparaison. Mais, si on les supprime, ce n'est pas seulement pour aller plus vite ; c'est parce que ces expressions ne sont plus de circonstance. L'allégorie n'est pas une façon de disposer les mots, mais une façon particulière de présenter les idées. Dire d'un homme qu'il est semblable à un lion, c'est quelque chose; mais en parler comme d'un lion, voir en lui un lion, n'est-ce pas beaucoup plus ?

Laissant de côté les mots pour ne nous inquiéter que de l'opération mentale impliquée dans ces façons de parler, nous définirons l'allégorie une figure qui consiste à suggérer par une image l'idée d'un objet.

Que l'on considère un certain nombre d'allégories célèbres : *Les Brebis* de Mme Deshoulières, la personnification de *La Mollesse* au deuxième chant du *Lutrin*; *La Cavale* de Barbier ; *La Chouette* de Victor Hugo. Dans tous les cas on reconnaîtra que le poète nous présente, au lieu de l'objet auquel il pense et veut nous faire penser, une image qu'il juge capable de nous suggérer des idées ou des impressions équivalentes.

Quelle est la raison de cette transposition ? « La poésie, dit M. Guyau, substitue à un objet un autre objet, à un terme un autre terme plus ou moins similaire, toutes les fois que ce dernier éveille par suggestion des associations d'idées plus fraîches, plus fortes, ou simplement plus nombreuses, de manière à intéresser non seulement la sensation, mais encore l'intelligence, le sentiment, la moralité[1]. » Mais, bien que cette substitution soit jusqu'à un certain point intentionnelle, et que le poète doive mettre une certaine com-

(1) *L'art au point de vue sociologique*, p. 303.

plaisance à évoquer ces images, il ne faut pas se figurer qu'il les invente pour ainsi dire à froid, et qu'ayant son idée bien présente à l'esprit, il se demande par quels équivalents sensibles il pourrait bien la remplacer. Ces images se présenteront à lui d'elles-mêmes, comme une digression de l'imagination abandonnée à sa fantaisie ; et si elles expriment son idée première, ce n'est pas qu'il les ait cherchées pour la rendre, c'est qu'elles en procèdent naturellement; elles l'expriment comme nos songes nocturnes expriment les pensées qui nous ont occupés pendant le jour, les déformant, les métamorphosant, et ne gardant avec elles qu'une analogie de sentiment : tristes si ces pensées ont été pénibles, gais si elles ont été agréables. Ainsi des allégories poétiques. Ce serait donc à tort qu'on y verrait de simples comparaisons. Il est rare que l'image qu'elles substituent à l'objet ressemble vraiment à cet objet ; elle n'en est que l'équivalent sensible, c'est-à-dire qu'elle est seulement de nature à nous donner une émotion semblable. Plus l'imagination du poète sera naturellement féconde et se trouvera fortement émue, plus les images se présenteront nombreuses et variées, au point qu'on serait tenté de les déclarer incohérentes si l'on ne tenait pas compte de cette communauté de sentiment qui fait leur unité véritable. Que l'on prenne en exemple ces stances de la *Jeune captive* d'André Chénier :

Mon beau voyage encore est si loin de sa fin!
Je pars, et des ormeaux qui bordent le chemin
J'ai passé les premiers à peine.
Au banquet de la vie à peine commencé,
Un instant seulement mes lèvres ont pressé
La coupe en mes mains encor pleine.

Je ne suis qu'au printemps, je veux voir la moisson,
Et comme le soleil, de saison en saison,
Je veux achever mon année.
Brillante sur ma tige et l'honneur du jardin,
Je n'ai vu luire encor que les feux du matin,
Je veux achever ma journée.

Ces images ne sont pas des équivalents cherchés pour exprimer le regret de la vie et le retour à l'espérance. Elles

ont plutôt été inspirées au poète par ce regret et cet espoir, dont il se pénétrait pour nous le rendre. Elles le rendent aussi naturellement que le ferait un sourire dans des yeux baignés de larmes.

Quand enfin le sentiment arrivera à son maximum d'exaltation, l'imagination surexcitée éprouvera le besoin de dépenser son excès d'énergie en représentations multiples et de passer aussi rapidement que possible de l'une à l'autre. Dans l'adoration sous toutes ses formes, les images se succèdent si brèves, si variées, si lointaines, qu'il devient difficile de ressaisir le fil qui les relie entre elles ou à leur objet. « Vierge clémente, miroir de justice, temple de sagesse, vase spirituel, rose mystique, tour d'ivoire, maison dorée, arche d'alliance, porte du ciel, étoile du matin, reine des anges, ayez pitié de nous ! » Que l'on écoute encore les noms qu'une mère donne à son enfant, dans les effusions de sa tendresse ! Que l'on relise le cantique des cantiques, ces litanies délirantes de l'amour physique ! Dans tout lyrisme, il y a vraiment du délire.

Changeons maintenant de point de vue et cherchons quel est l'effet produit sur nous par ces images que le poète nous présente à la place de l'objet qu'il avait d'abord dans l'esprit. Notre tâche est de concevoir l'image d'abord, puis l'objet dont elle est le symbole. L'image nous est immédiatement suggérée par les mots ; elle forme le sens littéral de la phrase : de ce côté nulle difficulté. Mais l'objet n'est exprimé nulle part. Des deux courants de pensée qui passent toujours dans le style figuré, un seul ici paraît à la surface ; l'autre est souterrain, invisible. C'est à nous de le retrouver, par une correcte interprétation de l'image. Le plus souvent d'ailleurs, cette interprétation est très facile ; le poète évite de nous poser des énigmes, ou nous en donne bien vite la solution. Dans une allégorie bien menée, à peine l'image est-elle suggérée par le mot qu'elle reporte notre esprit vers l'objet au point que tous deux, peut-on dire, nous apparaissent en même temps.

Quelle est l'intensité relative de ces deux représentations ?

De l'analyse que nous venons de faire de l'allégorie, il résulte que toujours l'image doit nous occuper plus que l'objet, alors même que cet objet serait concret et susceptible d'être imaginé lui-même très nettement. L'image en effet est suggérée directement par la phrase, présentée au premier plan, mise en évidence. Nous ne nous la représentons pas cependant d'une manière aussi nette, aussi concrète que si elle nous était présentée littéralement, comme un simple tableau, sans aucune intention symbolique. L'idée qu'elle doit être prise au figuré nous empêche de la concevoir trop nettement. Quand, par exemple, dans son allégorie célèbre, Barbier nous montre la France sous l'image d'une cavale :

O Corse aux cheveux plats, que la France était belle
Au grand soleil de Messidor!
C'était une cavale indomptée et rebelle,
Sans frein d'acier ni rênes d'or.

L'idée que cette cavale est la France, toujours présente au courant de notre lecture, nous porte à écarter comme trop matérielles, comme trop vulgaires les images chevalines qui pourraient nous apparaître :

Sur ses jarrets dressée, elle effrayait le monde
Du bruit de ses hennissements!

Pour que nous puissions adapter à ces expressions l'image que nous nous mettons devant les yeux, il faut que cette image soit quelque chose de vague, de grandiose, de surnaturel, dont nous nous faisons une idée plutôt que nous n'en avons la vision réelle. — Quand l'objet représenté par l'image est lui-même concret, il tend encore à la déformer et à la rendre moins nette en se fondant avec elle en images composites.

La métaphore.

Le travail de la pensée abstraite ne suffit pas à occuper toutes les forces vives de notre esprit. Pendant que l'entendement réfléchit, l'imagination ne peut rester absolument

désœuvrée; elle éprouve le besoin de se représenter à sa manière l'idée qui passe, de la traduire en exemples concrets, en images visibles sur lesquels les yeux puissent se reposer dans l'attente qui précède l'élaboration d'une idée nouvelle. Dans l'homme qui pense, il y a pour ainsi dire deux personnes distinctes : un logicien à l'esprit positif, qui conçoit, juge, raisonne, pose ses formules verbales, les vérifie, et un poète qui ne peut penser que par images. Souvent le poète s'oublie à regarder dans les nuages, s'échappe en rêveries fantasques et incohérentes. Mais parfois aussi il s'intéresse aux réflexions du logicien, et collabore avec lui : en illustrant l'idée, il la rend plus compréhensible; en lui donnant une forme sensible, il la contrôle. Image n'est pas raison, dit-on quelquefois. C'est une grande erreur. Il n'y a rien de plus lucide, de plus explicatif que certaines images. On n'est sûr d'avoir une idée vraiment intelligible que lorsqu'on peut la concevoir actuellement, c'est-à-dire la ramener à une intuition ou une représentation. Traduire en images une idée abstraite, c'est prouver qu'elle peut se résoudre en conceptions positives. C'est la faire voir, toucher, entendre.

Supposez que pendant que vous écrivez une page un peu abstraite, on puisse par une opération magique fixer sur le papier les images que vous suggère le développement de la phrase. Cela ferait une illustration bien curieuse. Il serait infiniment intéressant de suivre ce second courant de pensée; de voir comme il reste relié au premier par de subtiles analogies, exprimant l'idée en symboles, la commentant parfois avec une ingéniosité surprenante. Eh bien, ce second courant de pensée, un écrivain qui sait son métier ne le laisse pas perdre. Il lui trouve une expression au courant même de sa phrase. Cette opération magique qui fixe sur le papier les rêveries incidentes de l'imagination figurative, c'est la métaphore.

La caractéristique de la métaphore, c'est d'exprimer dans une même phrase l'objet et l'image, le terme propre et le terme figuré; de nous les représenter simultanément à l'état de combinaison. Elle correspond donc exactement à cette phrase consécutive de la comparaison dans laquelle les deux

images, d'abord conçues à part, se superposent et tendent à se fondre en une image composite.

La métaphore est d'un art bien plus raffiné que la comparaison, car l'analogie doit être plus suivie et plus étroite. Dans une métaphore de quelque longueur, il faut multiplier les points de contact entre les deux termes mis en présence, et cela ne va pas sans quelque difficulté. « Le point le plus important de beaucoup, disait Aristote dans sa *Poétique*[1], c'est de bien manier la métaphore. C'est la seule qualité qu'on ne puisse emprunter à autrui, et la marque d'un génie naturel; car faire des métaphores exactes, c'est saisir les ressemblances des choses. » C'est plus encore; c'est les assembler réellement; c'est en former des composés nouveaux, œuvre éminemment artistique. A propos de n'importe quel objet on pourra, en s'ingéniant un peu, trouver une comparaison satisfaisante, mais on ne fait pas à volonté des métaphores; pour y réussir, il faut être vraiment poète, avoir la tête pleine d'images, et d'images mobiles, flottantes, plastiques, promptes à se désagréger pour s'organiser sous une autre forme. Il faut avoir, en outre, une grande dextérité d'écrivain pour fixer ces images de transition presque insaisissables.

On conçoit la difficulté du problème. Chaque mot ne peut avoir qu'un sens. Quel est donc le secret de ces phrases à double jeu où passent, tantôt distincts, tantôt confondus, deux courants de pensée? L'analyse technique d'une métaphore un peu détaillée va peut-être nous l'apprendre. Analysons par exemple ce passage des *Châtiments* :

Notre parole hostile au siècle qui s'écoule
Tombera de la chaire en flocons sur la foule;
Elle refroidira les cœurs irrésolus,
Y glacera tout germe utile ou salutaire,
Et puis elle y fondra comme la neige à terre
Et qui la cherchera ne la trouvera plus.

On voit quelles étaient les deux idées mises en présence : 1° l'idée principale, celle de la *parole* répandue sur la foule,

(1) Trad. Barthélemy Saint-Hilaire, ch. XXII.

exerçant sur les cœurs son action délétère, puis disparaissant sans laisser de trace compromettante ; 2° l'idée accessoire ou figurée, celle de la *neige* tombant sur le sol, y glaçant tous les germes utiles, puis fondant et devenant invisible. Ces deux idées se sont sans aucun doute présentées d'abord à l'esprit du poète comme les deux termes d'une comparaison ; puis elles se sont mêlées intimement l'une à l'autre ; la parole n'a plus été conçue comme analogue à des flocons qui tombent, le poète l'a vue *tomber en flocons;* il ne nous dit pas qu'elle disparaît comme la neige qui fond à terre, il la fait *fondre comme la neige*. Les deux courants d'idées se sont donc pénétrés, combinés, et c'est cette combinaison des deux termes qui constitue la métaphore. Mais il s'agisssait de nous suggérer cette même représentation. En y regardant d'un peu près, on reconnaîtra que les vers cités renferment un certain nombre de mots, comme *parole*, *chaire*, *foule*, *cœurs irrésolus*, qui se rapportent en propre à l'idée principale ; et d'autres, comme les mots *flocons*, *glacera*, *fondra*, *neige*, *terre*, qui se rapportent en propre à l'image accessoire : le tout uni par des expressions neutres ou équivoques, qui se rapporteraient à l'une aussi bien qu'à l'autre. L'artifice consiste donc à intercaler, dans une même période, des mots qui nous suggèrent tantôt l'une, tantôt l'autre des deux idées à fusionner ; et ces deux idées alternantes se fondent d'elles-mêmes dans le rapide mouvement de la phrase, comme se fondent sur un disque tournant deux secteurs diversement colorés. Dans la phrase métaphorique la plus simple, comme celle-ci « *le temps vole* », où pour suggérer l'idée abstraite du temps on nous invite à nous le représenter avec des ailes, il y a un mot pour l'idée abstraite et un mot pour l'image [1]. Re-

(1) Parfois V. Hugo, dans son impatience d'assembler les images, juxtapose simplement les deux termes en une sorte de mot composé :

L'aigle trépas du bout de l'aile nous effleure...
L'esprit forçat n'a pas encor fait d'ouverture
A la voûte du ciel cachot.

Ici la mise en œuvre est insuffisante. Ce sont les matériaux de la métaphore présentés pour ainsi dire à l'état brut.

marquons-le en passant : il n'y a pas dans la langue de mots spécialement métaphoriques, mais tous peuvent prendre cette valeur par position, quand on les fait entrer en combinaison avec des mots qui évoquent des idées d'un autre ordre; ce n'est pas dans tel ou tel mot, c'est dans la phrase entière qu'est la métaphore.

Jusqu'à quel point nous représentons-nous, en vision réelle, les images exprimées dans une phrase métaphorique? Cela dépend de la valeur que l'écrivain leur a données dans la phrase. Les deux termes composants de toute métaphore peuvent se combiner à tous les degrés. — Parfois le sens propre de la phrase est presque entièrement caché sous la splendeur des images, et reste pour ainsi dire sous-entendu; dans ce cas, la métaphore est une véritable allégorie. — D'autres fois, c'est à peine si les termes figurés de la métaphore, si précise que soit l'image qu'ils expriment, nous la suggèrent à un degré quelconque. Le sens propre est seul actuellement conçu ; quant à l'autre, après y avoir pensé un instant, nous en détournons tout à fait notre attention; il reste à l'état virtuel; nous nous contentons de constater que le métaphore se suit, nous ne la réalisons pas. Il en est ainsi de toutes les métaphores un peu banales, comme l'*aiguillon du désir*, les *ténèbres de l'ignorance :* du premier coup je les prends au sens abstrait, dédaignant de développer l'image trop connue qu'elles m'invitent à concevoir. — Au cours même d'une période, il arrive que c'est tantôt l'un, tantôt l'autre des deux termes qui attire plus exclusivement notre attention, comme s'ils formaient une combinaison instable; il se produit dans ma perception mentale, sans que je sache trop pourquoi, des alternances semblables à celles que nous avons signalées dans l'examen des dessins à double jeu.

Devant de telles variations, il est difficile de formuler une loi. On pourra constater cependant qu'en général les images évoquées par une phrase métaphorique sont beaucoup moins nettes que celles que nous suggère la comparaison, moins nettes encore que celles qui nous sont présentées dans une allégorie. Comment en serait-il autrement? Elles ne nous

sont pas présentées à part, mais en combinaison avec d'autres images ou d'autres idées. Voici des vers où la métaphore est nette et bien suivie[1] :

Au couchant, le troupeau des nuages, qui passe
Poursuivi par le vent, chien hurlant de l'espace,
S'enfuit, à tous les pics laissant de sa toison.
Le Corcova remplit le fond de l'horizon.

(*Le petit Roi de Galice.*)

Vous venez de les lire. Quelle image vous ont-ils suggérée ? Pour moi, en les lisant, je vois nettement des nuages blancs chassés dans le ciel et accrochés aux aspérités du roc, c'est-à-dire l'image principale; quant aux représentations accessoires de troupeau, de chien hurlant, de toison, je les entrevois à peine, aussi pâles, aussi effacées par rapport à l'image principale que celle-ci peut l'être par rapport aux objets réels. Quand le sens principal de la phrase est un peu abstrait, les images font par contraste meilleure figure, et peuvent même passer au premier plan dans la conception; mais l'idée avec laquelle elles se combinent leur dérobe toujours quelque chose de notre attention. Les mêmes images, présentées à part sous forme de comparaison, seraient bien plus nettement conçues.

Voltaire, ami de la clarté, voulait que les métaphores présentassent une image si claire et si sensible qu'un peintre pût en faire un tableau. C'est beaucoup trop demander. Combien de métaphores supporteraient cette épreuve? Il est un art spécial, symbolique à outrance, qui peut nous apprendre ce que seraient de tels tableaux. On a pu admirer, aux devantures des librairies religieuses, ces images de sainteté, où l'artiste s'ingénie à réaliser par la gravure toutes les images courantes du style dévot. Ainsi, pour traduire cette phrase « *tous nos cœurs volent vers ta croix* », on représentera une croix rayonnante autour de laquelle voltigent des

(1) J'ai pris de préférence mes exemples de métaphore dans V. Hugo parce que nul poète ne m'en offrait un tel choix. Si j'avais préféré citer un prosateur, j'aurais pris Montaigne.

cœurs ailés; un d'eux est retombé sur le sol, et s'est cassé en deux morceaux : c'est un cœur brisé. Voilà à quoi l'on s'exposerait si l'on s'avisait de trop réaliser les images poétiques. Qu'on se figure V. Hugo, le maître des métaphores, ainsi illustré ! Ceci par exemple :

Mon cœur gronde et bouillonne et je sens lentement,
Couvercle soulevé par un flot écumant,
S'entr'ouvrir mon front plein de rêves.

C'est à faire frémir. Mais ces mêmes images, qui seraient presque ridicules à les regarder de trop près, paraissent à peine risquées quand elles passent rapidement devant les yeux.

Pourquoi, d'ailleurs, les images que nous suggère le poète seraient-elles forcément très claires, très arrêtées? Il en est qui valent justement par leur indécision, par leur caractère mystérieux et indéfinissable. Toute représentation précise que nous essaierions de nous en faire leur enlèverait leur véritable caractère. Au courant de la phrase, les termes figurés qui nous les suggèrent les font passer dans notre esprit d'une manière inconsciente, sans nous distraire de la pensée principale, comme ces nuageuses rêveries auxquelles nous nous laissons aller en pensant à autre chose, qui colorent l'idée sans lui faire prendre forme, et dont il ne nous reste qu'une impression d'enchantement ou de regret, de désir sans objet, de tristesse sans cause. Si le poète ne leur donne que cette valeur, ce n'est pas par impuissance à leur en donner davantage; c'est parce que tel est précisément l'effet qu'il veut produire.

Figures mixtes.

J'ai décrit à part ces trois espèces de figures, en m'appuyant autant que possible sur des exemples typiques, sur des morceaux choisis appartenant sans conteste à l'une ou l'autre de ces catégories. Maintenant ouvrons un livre quelconque, et prenant la première phrase figurée qui se présentera, essayons d'en déterminer le genre. Il y a chance pour que nous soyons

assez embarrassés. Nous avons vu que l'on pouvait passer du langage abstrait à l'allégorie par une infinité de degrés, selon que l'image prenait plus ou moins de consistance dans la phrase. Entre l'allégorie et la comparaison, il n'y a souvent qu'une différence verbale. Dans une même période poétique, il est rare que le poète s'en tienne longtemps à la même figure. Une période qui commence par une comparaison se terminera souvent en allégorie ou en métaphore :

Ainsi quand l'oiseau du tonnerre
Enlevait Ganymède aux cieux,
L'enfant, s'attachant à la terre,
Luttait contre l'oiseau des Dieux.
Mais entre ses serres rapides
L'aigle, pressant ses flancs timides,
L'arrachait aux champs paternels,
Et sourd à la voix qui l'implore,
Il le jetait, tremblant encore,
Jusques aux pieds des Immortels.

Ainsi quand tu fonds sur mon âme,
Enthousiasme, aigle vainqueur,
Au bruit de tes ailes de flamme
Je frémis d'une sainte horreur...

(Lamartine.)

On voit comment l'image concrète que le poète vient de se représenter vivement lui reste présente à l'esprit quand il arrive à l'idée abstraite qui fait le second terme de la comparaison, et se retrouve dans tous les mots qui lui viennent à l'esprit pour exprimer cette idée.

Plus souvent encore, il arrivera que la période ira du langage abstrait à la métaphore, de la métaphore au symbole, du symbole à la comparaison, c'est-à-dire des figures où l'image est présentée de la manière la plus vague à celles où elle prend le plus de netteté. Cette marche croissante est plus naturelle que la marche décroissante, et correspond mieux à la formation spontanée des images dans l'esprit du poète. S'il peut être avantageux parfois, pour produire un effet littéraire, de présenter d'abord l'image dans toute son intensité, ce n'est pas ainsi qu'elle a été conçue. L'imagination ne

se trouve pas si vite en tension ; elle s'échauffe peu à peu ; l'image d'abord indistincte devient de plus en plus nette. Ses plus belles images sont souvent suggérées à l'écrivain par les mots mêmes dont il se sert pour formuler son idée. On sait que le langage courant est plein de métaphores auxquelles l'accoutumance a enlevé leur vertu suggestive. Le cerveau du poète, toujours avide d'images, saisit ces métaphores, en extrait l'image latente qui s'y trouvait contenue, la développe, en ravive les couleurs, et finit par nous la présenter complètement dissociée de la combinaison dans laquelle il l'avait trouvée engagée.

Toutes les passions s'éloignent avec l'âge,
L'une emportant son masque et l'autre son couteau,
Comme un essaim chantant d'histrions en voyage
Dont le groupe décroît derrière le coteau.

Dans ces quatre vers, nous assistons à la genèse même de l'idée poétique. Cette expression des *passions qui s'éloignent* est une métaphore, mais si banale que nous l'emploirions couramment sans même soupçonner qu'elle implique une image. Le poète la prend au sérieux, il se met devant les yeux ces passions personnifiées, chacune avec ses attributs symboliques : la métaphore est devenue allégorie. Par un effort de représentation plus intense encore, l'image prend une telle précision qu'elle fait l'effet d'une chose déjà vue et ramène l'esprit du poète au monde réel ; il voit ces passions s'éloigner comme une troupe d'acteurs en voyage, qu'il suit du regard jusqu'à ce qu'ils aient disparu, un à un, derrière un coteau imaginaire : l'allégorie est devenue comparaison. Sans trop chercher, je retrouve une marche identique dans ces beaux vers des *Quatre vents de l'esprit* :

La mort va m'emporter dans la sérénité.
J'entends ses noirs chevaux qui viennent dans l'espace.
Je suis comme celui qui, s'étant trop hâté,
Attend sur le chemin que la voiture passe.

Ici encore on voit la métaphore se développer en allégorie

et se terminer en comparaison. Sans doute je raisonne ici sur des exemples choisis; je ne prétends pas qu'il y ait là une sorte de « loi des trois états » qui s'imposerait dans l'évolution des images poétiques, et que toujours les idées doivent se succéder dans cet ordre typique. Souvent les images se présentent toutes faites au poète sans qu'il ait eu conscience de passer par ces degrés intermédiaires. Ce que je veux seulement signaler, c'est cette tendance de l'imagination à passer d'une figure à une autre dans une même période poétique, de sorte qu'on ne saura trop à quel genre attribuer une période donnée.

CHAPITRE IV

SUGGESTION DE SENTIMENTS

I. — LE MIMÉTISME MORAL

Un grand nombre d'animaux se placent d'instinct sur les objets colorés comme eux, de manière à se rendre aussi peu visibles que possible. Il en est même qui, lorsqu'on les pose sur un objet d'une nuance donnée, ont le pouvoir de modifier en quelques minutes leur propre coloration, pour l'assortir à ce nouveau milieu. Ainsi le caméléon se rendra brun, vert ou olivâtre, en distendant plus ou moins ses vésicules colorées, et en combinant leur jeu de diverses manières. On prend un carrelet sur un fond vaseux où il se dissimulait complètement, et on le place sur un fond de sable : bientôt son corps devient jaunâtre, et çà et là se pique de points noirs qui lui donnent un aspect sablonneux. Cette tendance instinctive à s'identifier à son milieu est ce que l'on a appelé le mimétisme physique.

Il se produit, au moral, un phénomène tout à fait analogue. Nous prenons peu à peu le ton, les allures, les façons de parler et de sentir des personnes qui nous entourent. Si nous nous trouvons transportés dans un milieu tout différent, nous nous sentirons mal à notre aise ; notre manière d'être nous choquera nous-mêmes comme une singularité ; et insensiblement, sans en avoir conscience, nous la modifierons jusqu'à ce que nous ayons repris l'unisson. Quand je contemple longuement, dans un tête-à-tête silencieux, un visage humain, je me sens gagné peu à peu par la bonne ou la mau-

vaise humeur qu'il exprime, surtout lorsque ces sentiments ne se manifestent au dehors que par une nuance d'expression presque insaisissable et agissent sur moi presque à mon insu. Rien de plus contagieux que les sentiments simples, modérés, durables, qui s'insinuent par une contemplation prolongée dans l'âme du spectateur, et peuvent y séjourner longtemps, étant un état d'âme plutôt qu'une crise. « Si les œuvres de la statuaire antique expriment des émotions légères, qui les effleurent à peine comme un souffle, en revanche la pâle immobilité de la pierre donne au sentiment exprimé, au mouvement commencé, je ne sais quoi de définitif et d'éternel, où notre pensée s'absorbe et où notre volonté se perd [1]. » Nous sommes en pleine forêt, entourés de grands arbres. Ne faisons pas à leur sujet de fausse poésie ; ne leur prêtons pas de sentiments humains, une âme semblable à la nôtre : abandonnons-nous à nos impressions ! Il nous semblera que nous devenons semblables à eux, que nous prenons place dans leur assemblée silencieuse, et que nous nous laissons aller avec eux à l'indolence de la vie végétative. Immobile au milieu de rochers, j'aurai l'impression de m'abaisser peu à peu à l'inconscience, à l'inertie absolue, de n'être plus qu'une masse pesante et matérielle, comme si peu à peu je me pétrifiais. « L'esprit prend quelque chose de l'harmonie et de la sécurité des objets qui l'environnent. On ne peut contempler les grandes lignes des paysages, le calme des ombres et de la lumière, la large voûte du ciel, sans se conformer à la pensée sourde qui semble pénétrer toutes ces choses et les unir. Il suffit à l'âme qui veille et s'agite d'apercevoir la nature qui sommeille pour se rendormir à demi [2]. »

En toute circonstance, nous avons donc une tendance naturelle à nous faire semblables aux objets de notre contemplation. Ce grand fait du mimétisme moral ou de la sympathie, si l'on aime mieux l'appeler de ce nom, est le principe même de toutes les suggestions morales ou pathétiques.

(1) H. Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience.* Alcan, 1889, p. 12.

(2) Taine. *La Fontaine et ses fables*, 2[e] part., ch. II.

Nous leur sommes dociles d'avance; nous allons au-devant d'elles; il n'est même pas besoin, pour que nous partagions un sentiment, qu'on ait l'intention formelle de nous le communiquer; il suffit qu'on l'exprime devant nous.

II. — L'ÉLOQUENCE

Dans l'opinion courante, l'orateur est un artiste comme un autre, qui lui aussi se propose avant tout de nous donner le sentiment du beau. Pour nous montrer à quelles hauteurs peut s'élever l'art oratoire, volontiers on nous citera en exemple quelque morceau d'éloquence académique. Cette conception me semble bien superficielle. L'éloquence n'est pas l'art de bien dire, ni surtout l'art de bien parler pour ne rien dire. « On juge de l'habileté d'un musicien, a dit Cicéron, par les sons que rendent les cordes de sa lyre; de même on apprécie le talent de l'orateur d'après l'impression qu'il sait communiquer aux esprits. Un homme qui se connaît en éloquence n'a souvent besoin, pour établir son opinion, que de passer et de donner un coup d'œil sans s'arrêter, sans prêter son attention. Voit-il le juge bâiller, parler avec son voisin, se lever de sa place, s'informer de l'heure qu'il est, demander au président qu'il termine l'audience, c'en est assez; il comprend aussitôt qu'il n'y a pas là un orateur dont le discours fasse sur l'esprit des juges ce que la main du musicien fait sur les cordes d'une lyre. Mais s'il voit les juges, attentifs et les yeux fixés sur celui qui parle, témoigner par des signes d'approbation que le discours porte la lumière dans leur esprit; s'il les voit ravis, en extase, demeurer, pour ainsi dire, suspendus aux lèvres de l'orateur, comme on voit rester immobile un oiseau enchanté par des sons mélodieux; s'il voit enfin, ce qui est le plus important, la pitié, la haine ou quelque autre passion, les remplir d'un trouble involontaire; s'il aperçoit, dis-je, en passant, de pareils effets, même sans rien entendre, il prononcera hardiment qu'il y a devant ce tribunal un véritable orateur, et que l'œuvre de l'éloquence

s'accomplit ou est déjà consommée[1]. » On ne peut mieux dire. L'effet de la haute éloquence n'est pas esthétique, mais moral. Si l'orateur parle de son mieux, s'il cherche à charmer son auditoire, c'est pour augmenter son autorité personnelle de l'admiration et de la sympathie qu'il inspire; il n'orne son discours que pour en mieux faire accepter le fond. Son but n'est pas de faire briller son talent, mais d'agir sur les âmes.

L'action que l'on peut exercer sur une personne par suggestion verbale dépend du degré de suggestibilité du sujet et de l'autorité personnelle de l'opérateur.

Suggestibilité de l'auditeur. — Nous sommes tous disposés à croire ce qu'on nous dit au moment même où l'on nous parle, et par conséquent suggestibles jusqu'à un certain point. Le seul effort que nous faisons pour comprendre ce que l'on nous dit est un commencement d'adhésion. Comprendre une phrase, c'est entrer dans les idées et les sentiments qu'elle exprime, quitte à s'en dégager ensuite. Le grand silence qui s'établit dans une assemblée, dès les premières phrases, montre non seulement que l'orateur parle seul, mais que seul il pense. Tant que ses auditeurs le suivent, on peut dire qu'ils n'ont plus une idée à eux. De cette identification provisoire avec la pensée d'autrui, il est impossible qu'il ne reste pas toujours quelque chose.

Mais il est des personnes particulièrement dociles à l'influence de la parole. Ce sont celles qui par nature ont la volonté faible et l'imagination forte. A en juger par certains entraînements politiques que nous avons subis, et par la facilité avec laquelle nous nous laissons mener par des mots, on pourrait croire que le tempérament français est singulièrement suggestible.

Il est encore des occasions où notre pouvoir de réaction personnelle aux influences extérieures sera diminué d'une manière notable : ainsi quand nous faisons partie d'une

(1) *Brutus*, trad. V. Le Clerc, Paris, Lefèvre, 1821, p. 149.

foule. L'homme des foules est un être particulier, dont on doit bien connaître la psychologie si l'on veut réussir dans la carrière oratoire. Il s'émeut vite et fortement; il a des instincts plutôt que de la réflexion ; il se laisse aller très facilement aux sentiments généreux, que le respect humain lui impose alors même qu'il n'y serait pas porté pour son compte : « Honneur ! patrie ! liberté ! » Avec ces trois mots, prononcés d'une voix vibrante, on est sûr de le forcer à applaudir. Mais aussi comme il est facile de surexciter ses pires instincts ! On est parfois surpris du succès qu'ont dans certaines réunions publiques les paroles de haine. Prenez les assistants un à un, vous trouverez des hommes de sens assez rassis et de mœurs paisibles, peu disposés à partir en guerre contre personne. Prenez-les tous ensemble, vous avez une foule exaltée, qui applaudit avec frénésie aux déclamations les plus sauvages. — Tous les acteurs savent que leurs effets portent bien plus si la salle est bien garnie que si l'auditoire est clairsemé : les émotions suggérées à de nombreux auditeurs se communiquent de l'un à l'autre par sympathie morale, reviennent à l'acteur dont elles échauffent le jeu, et sont renvoyées encore une fois à l'auditoire dont l'émotion est ainsi portée à son comble. — Il en est de même pour les effets de l'éloquence : la voix de l'orateur qui harangue une foule y trouve un écho qui en augmente la force pathétique. Dans son beau livre *Des Sociétés animales*[1], Alfred Espinas a fait une intéressante tentative pour expliquer mathématiquement cet effet de multiplication. — « Examinons ce qui se passe dans une assemblée devant laquelle parle un orateur. Je suppose que l'émotion ressentie par lui puisse être représentée par le chiffre 10 et qu'aux premières paroles, au premier éclat de son éloquence, il en communique au moins la moitié à chacun de ses auditeurs qui seront 300, si vous le voulez bien. Chacun réagira par des applaudissements ou par un redoublement d'attention ; il y aura dans l'attitude de chacun je ne sais quoi de tendu, de tragique, et

(1) 1re édition, p. 361.

l'ensemble de ces attitudes soudainement manifestées produira ce qu'on appelle dans les comptes rendus un mouvement (sensation). Mais ce mouvement sera ressenti par tous à la fois, car l'auditeur n'est pas moins préoccupé de l'auditoire que de l'orateur et son imagination est soudainement envahie par le spectacle de ces 300 personnes frappées d'émotion : spectacle qui ne peut manquer de produire en lui, d'après la loi énoncée tout à l'heure, une émotion réelle. Admettons qu'il ne ressente que la moitié de cette émotion et voyons le résultat. La secousse ressentie par lui sera représentée, non plus par 5, mais par la moitié de 5 multipliée par 300, c'est-à-dire par 750. Que si l'on applique la même loi à celui qui est debout et parle au milieu de cette foule silencieuse, ce ne sera pas le chiffre de 750 qui exprimera son agitation intérieure, mais 300 fois $\frac{750}{2}$, puisqu'il est le foyer où toute cette foule profondément remuée renvoie les impressions qu'il lui communique. C'est ce qui fait que tant d'orateurs mal aguerris sont arrêtés à leur premier élan, précisément par le succès de leur parole; l'effet qu'ils produisent revient à eux tellement accru qu'ils en sont pour ainsi dire accablés. Mais, quand l'orateur réussit à vaincre son émotion et réagit sur la foule, on voit quelle répercussion de chocs électriques doit s'établir entre lui et son auditoire et comment l'un et l'autre sont en quelques instants emportés bien au delà de leur diapason moral accoutumé. » — Si l'on voulait contrôler ces chiffres, on trouverait qu'ils sont évidemment exagérés. A ce compte, il n'y aurait pas de raison pour que l'émotion n'allât pas se multipliant à l'infini. Mais je ne voudrais pas discuter lourdement cette ingénieuse théorie. Ce qu'il en faut retenir, c'est que dans un nombreux auditoire les émotions ne se communiquent pas seulement de l'orateur à l'auditoire et de l'auditoire à l'orateur, mais que dans ce va-et-vient elles prennent une intensité croissante, jusqu'à ce que toutes les personnes présentes soient parvenues au comble de l'exaltation.

Par contre, on sera moins impressionnable aux effets pathétiques de l'éloquence quand on ne subira pas cette contagion

de l'exemple. On sera par nature rebelle à la suggestion verbale quand on aura l'esprit positif, des idées arrêtées, une volonté énergique, l'habitude de mener les autres plutôt que de se laisser mener. Quelques personnes ont l'esprit ainsi fait qu'elles prennent immédiatement le contre-pied de tout ce qu'on leur dit : il va de soi qu'il sera difficile de les amener, sauf par ruse, à une opinion donnée. Il en est encore qui peuvent se donner à volonté une sorte de surdité psychique ; tout ce que vous leur direz sera non avenu : elles ne veulent pas vous entendre. Ce phénomène se produit fréquemment par l'effet de la discussion. En général, quand une personne avec qui vous discutez commence à parler fort et surtout à prendre la voix de tête, vous pouvez lui abandonner la partie : à partir de ce moment, elle s'auto-suggestionne, vous n'avez plus de prise sur elle.

Autorité de l'orateur. — L'autorité de l'orateur s'explique par les sentiments que sa personne inspire, et qui disposent l'auditoire à approuver ce qu'il dira avant même qu'il ait ouvert la bouche.

Plus nous aurons d'affection pour la personne qui nous parle, mieux nous nous prêterons à ses moindres intentions [1]. Notre premier mouvement sera de tenir pour vrai tout ce qu'elle nous dit. L'estime dans laquelle nous tenons l'orateur est aussi pour beaucoup dans la vertu persuasive de ses discours.

« L'honnête homme, disait Aristote, persuade mieux et plus vite dans toutes les circonstances en général, mais surtout et d'une manière absolue quand la vérité n'est pas facile à saisir et qu'elle reste dans le doute [2]. » On pourrait se demander, il est vrai, si en telles matières le plus honnête

(1) « Il n'est pas indifférent qu'un maître de musique, c'est-à-dire celui qui bat la mesure, soit aimé des musiciens qui exécutent sous lui. Le moindre geste, le plus petit coup de son bâton ou de son pied est saisi par tout le monde : c'est un fluide qui se communique dans tous les coins d'un orchestre, si grand qu'il soit. » (Grétry, *Mémoires*, 1er vol., p. 39.) Cela n'est-il pas aussi vrai de l'orateur ?

(2) *Rhétorique*, l. I, ch. I.

homme du monde n'est pas aussi sujet à l'erreur qu'aucun autre; logiquement, chacun ne devrait faire autorité que dans sa spécialité, l'artiste dans les questions d'art, le savant en matière de vérité scientifique, l'honnête homme en morale. Mais nous ne critiquons pas ainsi son témoignage; la droiture de son caractère nous est une garantie de rectitude dans ses jugements : nous sommes disposés sans plus d'informations à tenir pour vrai tout ce qu'il affirme, convaincus qu'il n'avancerait rien à la légère.

Tout ce qui peut donner plus de prestige à un homme augmentera son autorité. « Si celui qui parle s'énonce avec facilité, s'il garde une mesure agréable dans ses périodes, s'il a l'air d'un honnête homme et d'un homme d'esprit, si c'est une personne de qualité, s'il est suivi d'un grand train; s'il parle avec autorité et avec gravité, si les autres l'écoutent avec respect et en silence; s'il a quelque réputation et quelque commerce avec les esprits du premier ordre; enfin s'il est assez heureux pour plaire et être estimé, il aura raison dans tout ce qu'il avancera, et il n'y aura pas jusqu'à son collet et à ses manchettes qui ne prouvent quelque chose[1]. »

Et puis il y a, comme toujours, le je ne sais quoi. Certaines personnes ont sur la foule une action extraordinaire ; elles la retourneront d'un mot; il leur suffira d'émettre un doute pour ébranler les convictions; toutes leurs assertions ont force impérative. Pourquoi ? On ne le saurait dire. Peut-être simplement parce qu'il est reçu qu'elles ont de l'autorité. En y réfléchissant pourtant, on trouverait, je crois, que cette force mystérieuse dont nous subissons l'influence est l'énergie morale. L'homme de volonté s'impose. Quand il nous parle, il ne nous supplie pas en lui-même d'adopter ses idées; il nous ordonne de le faire, il veut que nous croyons, et nous obéissons parce que nous sentons en lui un maître. Qui sait même si cette influence ne s'exerce pas directement sur nous, indépendamment de l'opinion que nous pouvons en avoir, par suggestion mentale immédiate ? Est-il sûr que la volonté

(1) Malebranche. *Recherche de la vérité*, l. I, ch. XVIII.

d'un homme ne puisse pas agir, sans l'intermédiaire d'aucun signe *conscient*, sur la volonté d'un autre homme ?

L'art de persuader.

Maintenant mettons l'orateur à l'œuvre et voyons quels sont les procédés de persuasion les plus efficaces.

Le moyen le plus sûr, pour convaincre l'auditeur, est bien entendu d'avoir de solides arguments à lui fournir. Encore y a-t-il manière de les présenter. Vaut-il mieux donner d'abord ses meilleurs arguments et faire passer les plus faibles par la brèche ouverte, ou réserver ses bonnes raisons jusqu'à la fin du discours et les démasquer brusquement pour frapper le coup décisif ? Il y a là toute une stratégie dont il est vraiment amusant d'étudier les ruses dans les anciens traités de rhétorique. C'est que l'orateur ne peut se contenter, comme le géomètre, d'établir paisiblement sa démonstration : la démonstration oratoire est une lutte. L'orateur a des adversaires contre lesquels il se débat et qui ne veulent pas se laisser convaincre ; dans son auditoire même il rencontre souvent des partis pris. La tâche est ardue alors : il est encore plus difficile de déraciner une vieille idée que d'en implanter une neuve, et ici on a les deux à faire. Cela demandera toujours un certain temps.

Le temps même est ici un facteur nécessaire. C'est une loi de l'esprit, qu'on ne peut passer brusquement d'une conviction à la conviction inverse. Jamais on n'a vu un homme abandonner un préjugé invétéré pour un mot qu'on lui aura dit, quand ce mot serait un argument sans réplique. Il faut insister, accorder à l'auditeur un instant de répit pour laisser à la réflexion le temps d'agir, puis revenir à la charge. On est souvent tenté de trouver que les avocats parlent trop longtemps. A quoi bon entasser tant de raisons? Une seule suffit pourvu qu'elle soit bonne. Oui, une seule suffirait si l'on avait à faire à un esprit non prévenu. Elle sera impuissante à dissiper une prévention. Il faut parler longtemps pour désorganiser peu à peu l'idée que l'on attaque et habituer l'esprit

de l'auditeur à l'idée nouvelle. L'amour-propre seul exigerait ce délai : on ne veut pas avoir l'air de se déjuger trop vite.

Aux raisons logiques qui ne s'adressent qu'à l'intelligence, devront s'ajouter les raisons de sentiment, qui s'adressent aux passions individuelles. En général, l'éloquence ne fait appel au raisonnement que pour calmer les susceptibilités de la raison, qui protesterait si l'on n'avait pas l'air de la consulter. C'est au sentiment surtout que l'on s'adresse, car c'est lui qui vraiment décide de nos convictions.

Les logiciens et les moralistes ont souvent gémi de cette intervention de la passion dans un débat que seul l'entendement pur devrait trancher. « Cette âme impérieuse qui se vantait de n'agir que par raison suit, par un choix honteux et téméraire, ce qu'une volonté corrompue désire, quelque résistance que l'esprit trop éclairé puisse y opposer. C'est alors qu'il se fait un balancement douteux entre la vérité et la volupté, et que la connaissance de l'une et le sentiment de l'autre font un combat dont le succès est bien incertain, puisqu'il faudrait pour en juger connaître tout ce qui se passe dans le plus intérieur de l'homme, que l'homme même ne connaît presque jamais[1]. » Cela est fâcheux sans doute, mais l'orateur est bien obligé de prendre l'homme tel qu'il est. Toutes les idées que l'on voudrait nous faire admettre et qui ne s'accorderaient pas avec l'ensemble de nos convictions antérieures seraient bientôt éliminées, comme ces aliments non assimilables que l'organisme rejette peu à peu de lui-même. Il faut donc, si l'on veut nous donner une conviction solide, rattacher les idées qu'on nous présente non pas aux principes abstraits que nous professons du bout des lèvres, mais aux sentiments profonds qui sont les véritables principes directeurs de notre conduite. Il faut parler à chacun sa langue. A l'égoïste, on montrera que son intérêt lui conseillerait plutôt d'adopter cette thèse ; à l'homme de cœur qu'elle est généreuse et belle. Au cours d'une discussion nous sommes parfois étonnés de la résistance qu'oppose

(1) Pascal. *De l'art de persuader.*

notre interlocuteur à nos arguments les plus solides. Nous réfutons ses objections, aussitôt il en imagine d'autres; c'est donc qu'il est décidé à ne pas se laisser convaincre et qu'il a quelque raison *de derrière la tête*, c'est-à-dire une raison de sentiment qui le rend rebelle à tous nos raisonnements. C'est ce sentiment qu'il faut découvrir et atteindre, si nous voulons que notre argumentation porte.

Mais la tâche la plus difficile pour l'orateur, son triomphe quand il y réussit, c'est de nous décider à agir. Nous nous laisserons aisément persuader quand on ne nous demandera qu'une approbation toute platonique. Faut-il en venir à l'action, nous commençons à réfléchir. On sait que d'ordinaire les conseils n'agissent sur nous qu'à la longue, par la sourde obsession des idées suggérées. Le difficile sera donc d'obtenir de nous, par la force de la persuasion, une résolution immédiate. Ici les raisons, même de sentiment, ne sont plus suffisantes; pour vaincre la force d'inertie de la volonté, il faut agir directement sur elle, par la voix, par le geste, par l'expression du regard. Il faut parler avec assez de passion et de force pour entraîner la conviction par la seule contagion de l'exemple. « Ceux qui imaginent fortement les choses, les expriment avec beaucoup de force, et persuadent tous ceux qui se convainquent plutôt par l'air et par l'impression sensible que par la force des raisons. Car le cerveau de ceux qui ont l'imagination forte recevant, comme l'on a dit, des traces profondes des sujets qu'ils imaginent, ces traces sont naturellement suivies d'une grande émotion d'esprit, qui dispose d'une manière prompte et vive tout leur corps pour exprimer leurs pensées. Ainsi, l'air de leur visage, le ton de leur voix et le tour de leurs paroles, animant leurs expressions, préparent ceux qui les écoutent et qui les regardent à se rendre attentifs, et à recevoir machinalement l'impression de l'image qui les agite. Car enfin, un homme qui est pénétré de ce qu'il dit en pénètre ordinairement les autres, un passionné émeut toujours; et quoique sa rhétorique soit souvent irrégulière, elle ne laisse pas d'être très persuasive, parce que l'air et la manière se font sentir, et agissent ainsi dans l'imagination

des hommes plus vivement que les discours les plus forts qui sont prononcés de sang-froid[1]. »

On sait combien l'influence morale que l'on peut exercer sur une personne est plus forte quand on se met avec elle en communication physique. Prenons la main d'un homme et demandons-lui quelque chose : pour dire non, il faudra qu'il commence par retirer sa main. Je prêche depuis dix minutes un ami pour le décider à une démarche qui lui coûte : « Allons, va ! » lui dis-je enfin en lui touchant l'épaule ; et il part. C'est ainsi que l'orateur agirait s'il pouvait sur ses auditeurs, surtout dans cet instant décisif où il les voit ébranlés, prêts à céder. Ils sont convaincus ; ils n'ont plus rien à objecter aux raisons qu'on leur donne ; mais ils hésitent encore. Une impression toute physique, un éclat de voix, un coup frappé sur la tribune fera plus pour vaincre cette dernière résistance de la volonté que ne ferait aucun argument. L'orateur antique avait raison : toute la vertu de l'éloquence est dans l'action oratoire.

L'art d'émouvoir.

On a remarqué qu'au théâtre il n'était pas facile de provoquer les effets de terreur ou de pitié en nous mettant seulement sous les yeux des spectacles terribles ou lamentables ; mais qu'on obtenait sûrement l'effet voulu en nous montrant l'impression produite par ces mêmes spectacles sur un des personnages du drame. C'est que nous avons peine à prendre tout à fait au sérieux les scènes représentées; mais si nous voyons devant nous un homme qui a l'air de croire que tout cela est arrivé, qui donne des signes manifestes d'épouvante ou de commisération, son exemple nous entraîne. Un fantôme paraît sur la scène, inondé d'un jet de lumière électrique. Nous sommes tentés de sourire ; mais que sur la scène ou dans la salle, peu importe, quelqu'un pousse un cri d'effroi, nous sommes secoués. Lessing l'a finement

(1) Malebranche. *Recherche de la vérité*, l. II, 3e partie.

observé : « Le spectre agit sur nous par Hamlet plus que par lui-même. L'impression produite sur lui passe en nous, et nous sommes pris trop soudainement et trop fortement pour songer à douter de la cause, tout extraordinaire qu'elle est[1]. » Peut-être même verrions-nous encore mieux le spectre si l'on ne nous en mettait pas sous les yeux une image matérielle. La vue d'un homme qui regarde dans le vide avec des yeux dilatés par l'effroi est plus effrayante qu'aucun effet de lanterne magique. La chose la plus hallucinante qui soit, c'est un visage d'halluciné.

Cette règle d'esthétique théâtrale n'est-elle pas valable pour l'éloquence ? Ce qui nous émeut dans un discours, ce n'est pas tant la chose dont on nous parle que l'émotion visible de celui qui nous parle. On aura beau nous présenter des images aussi pathétiques que possible, nous ne serons jamais bien sûrs que tout cela soit arrivé : ce spectacle imaginaire ne nous donnera qu'un semblant d'émotion. Mais qu'on nous raconte le fait d'une voix étranglée par l'émotion, avec des larmes dans les yeux, voilà quelque chose de bien réel, qui nous émeut par une sorte de choc en retour du sentiment, et du même coup nous convainc de la réalité du fait. Tout l'art de l'orateur est de produire ses sentiments au dehors ; de les manifester par les signes les plus expressifs ; et surtout, c'est la chose essentielle, de les mettre dans sa voix. Comment expliquer cette vertu pathétique de la voix humaine? Notre voix, c'est ce qu'il y a en nous de plus intime, de plus profondément individuel ; selon notre tempérament, notre caractère et nos passions du moment, elle prendra un timbre doux ou mordant, grave ou aigu, pur ou éraillé, vibrant ou sourd. Et c'est aussi ce qu'il y a en nous de plus expansif. Avec notre voix, nos sentiments prennent une sorte de résonnance matérielle : ils vont directement frapper l'auditeur. La voix qui parle n'agit pas seulement sur l'auditeur par le sens des mots prononcés, mais

(1) *Dramaturgie de Hambourg*, trad. Ed. de Suckau, Paris, Didier, 1869, p. 57.

aussi par son expression musicale. Dans la parole il y a un chant. Ecoutez une personne qui cause dans une chambre voisine : vous ne distinguez absolument pas les mots qu'elle prononce; mais vous entendez la voix monter, descendre, s'enfler, s'affaiblir. Tantôt elle est brève, saccadée, rythmée ; tantôt elle forme comme une mélopée continue. Ce chant de la voix humaine est si bien indépendant de toute articulation qu'un instrument de musique, un violon par exemple, pourrait le reproduire exactement avec toutes ses nuances. Dans ce mouvement qui tantôt se précipite, tantôt se ralentit, se balance; dans ces inflexions et ces changements de timbre ; dans ces sourdes onomatopées du gosier qui roule et fait gronder intérieurement les mots; dans le frottement des syllabes dures et le glissement des syllabes douces, nous trouvons des nuances pour exprimer tous les sentiments, des analogies avec toutes les sensations.

On sait l'importance qu'attachaient les rhéteurs anciens au rythme de la phrase. Cette préoccupation serait puérile, s'il ne s'agissait que de cadencer les sons d'une manière agréable. Mais ce que l'orateur doit se proposer, comme l'écrivain, c'est d'exprimer métaphoriquement en quelque sorte, par la cadence de la parole, le mouvement des idées et des sentiments. Le rythme, dit excellemment Diderot[1] : « C'est un choix particulier d'expressions; c'est une certaine distribution de syllabes longues ou brèves, dures ou douces, sourdes ou aigres, légères ou pesantes, lentes ou rapides, plaintives ou gaies, ou un enchaînement de petites onomatopées analogues aux idées qu'on a, et dont on est fortement occupé, aux sensations qu'on ressent et qu'on veut exciter ; aux phénomènes dont on cherche à rendre les accidents ; aux passions qu'on éprouve, et au cri animal qu'elles arracheraient ; à la nature, au caractère, au mouvement des actions qu'on se propose de rendre; et cet art-là n'est pas plus de convention que les effets de l'arc-en-ciel ; il ne se prend point, il ne se communique point ; il peut seulement

(1) Salon de 1767, *Œuvres complètes*, Garnier, t. II, p. 268.

se perfectionner. Il est inspiré par un goût naturel, par la mobilité de l'âme, par la sensibilité. C'est l'image même de l'âme rendue par les inflexions de la voix, les nuances successives, les passages, les tons d'un discours accéléré, ralenti, éclatant, étouffé, tempéré en cent manières diverses... Ce n'est pas à l'oreille seulement, c'est à l'âme d'où elle est émanée, que la véritable harmonie s'adresse. Ne dites pas d'un poète sec, dur et barbare, qu'il n'a point d'oreille ; dites qu'il n'a pas assez d'âme. » Voilà la véritable harmonie de la parole, l'harmonie expressive, celle qui n'est pas faite pour amuser l'oreille, mais pour toucher le cœur.

III. — LA MUSIQUE EXPRESSIVE

Nous abordons un sujet difficile. Il s'agit de rendre compte de sentiments très délicats, qu'une analyse trop attentive risque d'effaroucher, et qui pour un rien s'évanouissent. Avant de commencer cette étude, je dois faire appel à toute l'attention du lecteur ; aura-t-il la patience de me suivre dans des analyses minutieuses dont d'abord il ne s'expliquera pas bien l'utilité? je crois pourtant que ces analyses sont indispensables si l'on veut arriver à voir un peu plus clair dans le problème encore si obscur de l'expression musicale.

L'émotion parfois si profonde que nous éprouvons en écoutant un morceau de musique pathétique peut être attribué à deux causes : à l'impression immédiate faite sur notre sensibilité par l'excitation sonore, et à un phénomène de sympathie qui nous porte à partager les sentiments exprimés par le chant. La musique agit donc sur nous par impressions subjectives et par expression objective.

Cette distinction, dans la pratique, n'est pas toujours facile à faire. Le compositeur s'efforcera plutôt de produire les deux effets à la fois et de les fondre l'un dans l'autre ; les mêmes accords, qui agissent sur les nerfs par leur harmonie, pourront agir sur le cœur par leur expression, et leur harmonie même sera un moyen d'expression. Il importe pour-

tant d'étudier ces deux modes d'action séparément, car c'est faute de les avoir distingués qu'on a si bien embrouillé la théorie de l'expression musicale. On pourra d'ailleurs, pour s'y mieux reconnaître, les étudier dans les cas où ils sont réellement séparés. Il y a de la musique d'impression et de la musique d'expression : les harmonistes recherchent surtout le premier effet et les mélodistes le second. Dans les morceaux où l'on peut distinguer un chant et un accompagnement, le chant agit plutôt sur nous par expression et l'accompagnement par impression.

Impressions musicales.

Nous décrirons les impressions musicales en allant, suivant notre habitude, des sensations les plus fortes aux sensations les plus faibles, pour qu'il soit plus facile, après les avoir étudiées sous leur forme caractéristique, de les suivre dans leur décroissance et jusqu'à leur évanouissement.

Impression mécanique. — Les sons d'une intensité considérable impriment au corps entier, par un effet mécanique, de véritables secousses. Le bruit du tonnerre, du canon, le son d'une grosse cloche nous résonnent très sensiblement dans la poitrine. La grosse caisse, le tambour, les timbales, les gros instruments à vent produisent un effet de même genre, bien qu'atténué. L'effet physique s'ajoutant à l'effet moral, la fanfare du régiment qui passe nous fait bondir le cœur.

Les cordes vibrantes, surtout dans les notes graves, nous donnent une impression de percussion quand elles sont frappées ou pincées, de frémissement quand elles sont mises en mouvement par l'archet, comme si nous leur étions reliés directement par des fibres sensibles. Ces impressions s'exagèrent encore chez l'exécutant, qui est en communication plus immédiate avec son instrument. Le violoniste qui serre son violon sur sa poitrine se fait vibrer lui-même en le faisant vibrer. Il est probable que toutes les vibrations aériennes trop lentes pour être perçues d'une manière consciente par

l'oreille sont senties sourdement par le corps qui en reçoit la secousse.

Effet moteur. — Le bruit et le mouvement sont choses naturellement associées, et qui s'appellent l'une l'autre. Les enfants aiment à faire du bruit pour affirmer énergiquement leur petite personnalité. Ils croiraient se mouvoir en vain si leurs mouvements n'étaient pas accompagnés de tapage ; et ce tapage les excite encore, surtout quand ils sont en bande: les cris qu'ils poussent sont vraiment des cris de guerre, une provocation mutuelle à la violence, qui les grise au point de leur faire perdre la tête. L'âge calme ces exubérances; mais, si posés que nous soyons, le bruit n'a pas tout à fait perdu sur nous ses propriétés excitantes; il nous donne envie de nous mouvoir ; d'eux-mêmes nos muscles tressaillent encore à cet appel, autrefois si impérieux.

L'association est surtout étroite entre les bruits et les mouvements rythmiques. Tout mouvement cadencé fait chanter. Le menuisier en poussant son rabot, le peintre en bâtiments en badigeonnant son mur éprouveront le besoin de siffloter un air. Si les mouvements sont plus bruyants ou demandent plus d'effort, la chanson deviendra plus haute : les tisserands ont toujours été grands chanteurs. Réciproquement, les bruits rythmiques faciliteront les mouvements rythmiques. Un simple cri poussé à temps égaux soutient les mariniers qui virent le cabestan, les manœuvres qui tirent sur les cordes du mouton. Ohis! Ohis! Cela suffit pour leur donner du cœur à l'ouvrage. Un chant bien rythmé fait oublier leur fatigue aux rameurs. La fanfare porte en avant le soldat. La musique donne des jambes aux danseurs, et disons des ailes aux danseuses.

L'effet moteur des sons rythmés est d'autant plus énergique que l'audition est plus machinale. On songe d'abord à prendre la mesure; mais, dès qu'on l'a prise, on la garde sans plus y penser. La détente musculaire s'opère d'elle-même, périodiquement, au signal convenu. Plus d'effort sensible. On n'a qu'à se laisser aller. Maintenant, le voulut-on, on ne pourrait

plus se mouvoir à contre-temps. On est comme emboîté dans un rythme dont on ne saurait sortir.

Ce plaisir du mouvement spontané, on le retrouvera sous une forme atténuée, mais d'autant plus charmante qu'elle est plus légère, dans la simple contemplation musicale. L'auditeur répond aux mouvements de l'exécutant par un effort sympathique, au point de se laisser aller parfois à marquer lui-même la mesure de la tête ou du pied. Les sons dont il suit le rythme lui donnent le plaisir d'une danse idéale dont ses muscles ne font qu'ébaucher, qu'imaginer pour ainsi dire les mouvements.

Effets nerveux. — A ces réflexes normaux s'en joignent d'accidentels, dus à un effet nerveux. Tout bruit soudain et violent nous fait sursauter ; notre corps entier tressaille comme à un signal d'alerte. En même temps se produisent, si nous sommes assez impressionnables, les phénomènes concomitants de l'effroi ; pâleur, faiblesse dans les jarrets, palpitations de cœur, bouffées de sang à la face et tourbillon d'idées dans l'esprit. Il n'est même pas nécessaire que le son soit très fort pour produire cette secousse. Il suffit qu'il soit inattendu, ou attendu à un autre moment. Ainsi dans les expériences où l'on cherche à déterminer la promptitude de la réaction musculaire à une impression donnée, on constate que si, après une série d'impressions régulièrement espacées on abrège brusquement l'intervalle, le sujet sur lequel on opère ne manque jamais de tressaillir, d'un air presque effrayé. D'autres fois, c'est un bruit qui se fait attendre trop longtemps ; dans ce cas nous restons sur le qui-vive, l'oreille tendue; et quand tout à coup le choc se produit, l'effet de la surprise est encore augmenté par l'énervement de l'attente. — Il semble que nous voilà bien loin de la musique. Nous retrouvons pourtant ces effets dans une brusque attaque du son ; dans un *fortissimo* imprévu ; dans un *crescendo* qui tout à coup se termine sur un formidable éclat de cuivres et de cymbales : l'émotion est ainsi mise à son comble par une véritable commotion physique.

Certains sons provoquent encore des réflexes par la façon pénible dont ils affectent l'oreille. Les sons suraigus déterminent des contractions musculaires très sensibles quand ils sont en même temps très stridents et très désagréables. Ainsi quand nous entendons une scie qu'on aiguise, un couteau qui crie sur une assiette, des ongles qui grincent sur une vitre, des pierres de taille qu'on polit à la râpe : c'est une crispation des mâchoires, une contraction des poignets à croire que l'on va avoir une attaque de nerfs. Certaines notes affectent particulièrement les nerfs, peut-être parce qu'elles correspondent à la résonnance propre du conduit auditif. D'après Helmholtz, nous sommes particulièrement sensibles aux sons placés entre le *mi* et le *sol* de la cinquième octave. Les chiens hurleraient surtout au *mi* aigu du violon. On cite des enfants doués d'une oreille particulièrement sensible, à qui toute discordance trop forte donnait de véritables convulsions. — Ces effets seront produits d'une manière atténuée, mais gênante encore par certains bruits qui ont la prétention d'être musicaux : ainsi les sons fournis par les vibrations longitudinales des cordes, par une coupe de cristal que l'on fait vibrer en effleurant ses bords du doigt mouillé, par un jeu de clochettes, par le xylophone. De tels sons, bien qu'assez déterminés pour qu'on en puisse jouer un air, ont un timbre fêlé qui énerve. Les instruments à corde, quand l'archet n'est pas manié d'une main tout à fait sûre, produisent des grincements qui agacent non seulement l'oreille, mais les mâchoires. Il va sans dire que le musicien ne doit tenir compte de ces effets que pour les éviter.

Je mentionnerai enfin, pour mémoire, les réflexes particuliers et imprévus que certains sons produisent sur les personnes très nerveuses. « Un simple accord, un son unique, fait éprouver à certaines personnes un trouble particulier qui ne se rattache ni à une idée, ni à un sentiment. Les unes bâillent subitement, les autres sentent un battement soudain du cœur, les autres ont tout à coup les yeux humides; celle-ci a la gorge serrée par une brusque constriction; celle-là est près de tomber en faiblesse. La volonté, la

pensée sont absentes. Est-ce du plaisir? Est-ce de la souffrance? On serait fort embarrassé de le dire[1]. » Ces effets sont trop individuels pour que le compositeur puisse en tenir compte, soit pour les éviter, soit pour les utiliser comme moyen d'expression. Il en est un pourtant qui semble assez constant : c'est la propriété qu'ont les notes les plus aiguës du violon, surtout les notes harmoniques, de donner le frisson ; il semble que quelques compositeurs en aient parfois tiré parti pour donner à peu de frais l'impression du sublime.

Effet esthétique. — Par l'effet esthétique des sons, j'entends la manière dont ils affectent le sens de l'ouïe, indépendamment de toute expression sentimentale. Un son jugé par l'oreille n'est ni gai ni triste; il est agréable ou désagréable.

L'effet esthétique des sons dépend de l'impression immédiate que chacun d'eux fait sur l'oreille, et de la manière dont ils se succèdent.

Un son isolé nous plaît quand il est pur et bien posé, c'est-à-dire quand les vibrations qui le produisent se succèdent régulièrement, sans brusques changements d'amplitude. Mais ce plaisir n'est jamais bien intense, et l'on a pu aller jusqu'à dire que tous les sons musicaux, perçus isolément, produisaient sur l'oreille une impression à peu près équivalente. C'est par leurs combinaisons que les sons prennent un caractère esthétique bien accusé. Certaines alliances de sons forment une discordance intolérable; d'autres donneront une impression si suave qu'elle en sera vraiment voluptueuse. A douceur égale, un timbre ou un accord nous plaira d'autant plus qu'il sera plus riche et plus rare, c'est-à-dire qu'il réunira en une sensation résultante un plus grand nombre de sons élémentaires, et que cette combinaison sera plus inédite.

L'effet esthétique d'un son dépend aussi des impressions antérieurement reçues. Il est clair que la réaction sensible provoquée par une impression donnée doit être différente,

(1) Casimir Colomb. *La Musique*, Hachette, 1888, p. 313.

selon que notre oreille est pour ainsi dire à l'état neutre, ou s'est déjà adaptée à d'autres impressions. Ainsi un son, de hauteur et d'intensité moyennes, devra paraître plus aigu quand il sera précédé de sons plus graves, plus fort quand il sera précédé de sons plus faibles. Au cours d'une mélodie, chaque note prendra un caractère esthétique spécial, selon qu'elle s'accordera ou non avec la note précédente, et en sera séparée par un intervalle plus ou moins grand. Cet effet de contraste est particulièrement sensible dans les modulations au moment où l'on passe d'un son à un autre. « De même qu'en peinture une couleur paraît autre par l'action qu'exerce sur l'œil une couleur différente placée à proximité, de même à l'orchestre la qualité sonore d'un son est sujette à se modifier sous l'influence d'une tonalité entendue auparavant. Il est permis de poser en règle générale qu'un ton quelconque gagnera en clarté, en éclat, si le ton précédent est situé à un point moins avancé de la progression des quintes ascendantes, et qu'il perdra au contraire de ses qualités brillantes si la tonalité antérieure se trouve plus avant dans la série. Venant après *si bémol majeur*, *sol majeur* aura un timbre vif et clair, tandis qu'après *si majeur* il paraîtra neutre et terne [1]. »

Cette action pourra se produire à distance, et même avec une intensité décroissante à une distance quelconque. L'effet esthétique des sons ne disparaît pas aussi vite que les sons eux-mêmes; si l'impression a été vive, elle sera durable ; on peut même dire qu'elle ne s'effacera jamais, mais ne fera que se combiner avec les impressions ultérieures. Cette persistance des impressions sonores se reconnaît au besoin impérieux que nous éprouvons de revenir, à la fin d'un morceau, au ton initial. Comment le reconnaîtrions-nous, si nous n'en avions gardé le souvenir plus ou moins conscient? Au cours d'une mélodie, même très longue, nous ne perdrons jamais, si nous avons le moindre instinct musical, le sentiment de la tonique : elle est toujours présente à l'imagination comme

(1) F. Gevaert. *Cours méthodique d'orchestration*, p. 105.

une sourde pédale que l'oreille ne perçoit pas isolément, mais qui détermine la valeur harmonique de chacune des notes de l'air. On pourrait dire qu'une mélodie est une suite d'accords, tantôt concordants, tantôt dissonants ; accords particuliers, qui mettent en relation une note réelle avec une note imaginaire; très sensibles pourtant, comme on en peut juger quand on se repose sur un des sons de l'accord parfait, ou qu'on passe sur des notes inconciliables avec la tonique.

Chacun des sons qui entrent dans un morceau de musique produit donc un effet esthétique particulier, résultante simple de relations infiniment complexes entre l'impression actuelle et toutes les impressions antérieures. On voit combien l'éducation musicale affine la sensibilité de l'oreille. Dans l'usage de la perception presque tous les bruits que nous entendons sont dépourvus de tout caractère affectif; nous les percevons pour nous rendre compte de ce qui se passe en dehors de nous, sans nous inquiéter de l'impression qu'ils font sur notre oreille, à moins qu'ils ne la choquent d'une manière trop brutale. Mais dans l'audition musicale au contraire, nous nous donnons une sorte de nervosité artificielle ; nous nous affectons de toutes nos sensations, nous en savourons à l'excès la douceur ou l'amertume; il n'est pas une note du morceau, pas une nuance qui nous soit indifférente.

Mais alors, va-t-on dire, la musique doit bien nous faire souffrir. Parmi toutes les combinaisons sonores que nous présente successivement une symphonie, il en est très peu qui semblent faites pour satisfaire la sensibilité de l'auditeur. Ecoutez les plus belles œuvres des compositeurs contemporains : pouvez-vous dire que vous en ayez positivement l'oreille charmée ? Observez encore, dans un concert de musique classique, la physionomie des auditeurs ! Ils restent immobiles, les yeux fixés sur l'orchestre, isolés dans un pénible effort d'attention. Parfois de cette harmonie fatigante vient à sortir quelque mélodie gracieuse et facilement intelligible. C'est une éclaircie dans un ciel d'orage. Les visages contractés se détendent. Les auditeurs se regardent

l'un l'autre en souriant, et de toute l'assemblée s'élève un léger chuchotement, semblable au souffle du vent qui passe dans les roseaux : « C'est joli, ça! » Puis les sons s'enchevêtrent de nouveau, les nuages se referment, et les auditeurs reprennent leur contenance morne et absorbée. Il y a là une énigme à résoudre. Si l'harmonie est l'art d'enchaîner les sons de la manière la plus agréable à l'oreille, pourquoi nos compositeurs, qui en connaissent si bien toutes les ressources, semblent-ils prendre un malin plaisir à accumuler les accords compliqués ou scabreux, et nous imposent-ils gratuitement tant d'impressions pénibles? En un mot, pourquoi la dissonance?

Je répondrai que pour le véritable musicien l'harmonie est un moyen d'expression et non un but. On peut le dire sans l'ombre de paradoxe : l'agrément, en musique, est chose tout à fait secondaire. Le musicien nous attire à lui, nous charme par la douceur et la pureté des sons, par la richesse des accords, par l'originalité des combinaisons harmoniques; mais il a bien d'autres moyens de s'emparer de nous, et au besoin il saura parfaitement se passer de celui-là. La fonction de la musique n'est pas de chatouiller agréablement l'oreille, mais d'émouvoir au moyen des sons; et les sensations pénibles peuvent être utiles à cet effet. Reprochera-t-on au dramaturge de nous faire passer par des impressions de tristesse, d'angoisse, de terreur? Ce sont pourtant là des impressions désagréables en elles-mêmes. Tout ce que l'on peut demander au musicien, c'est d'agir sur nous avec assez de discrétion pour nous laisser au plus fort de notre émotion le sentiment du beau. Ce serait abuser du pouvoir qu'il prend sur nous que de nous tordre les nerfs sous prétexte de pathétique. Etant donnée l'extrême nervosité que développe l'éducation musicale, une impression très légère, presque imaginaire, un pressentiment de souffrance suffit pour donner à notre oreille le sentiment de l'intolérable.

Mais quand la musique ne serait que l'art de plaire, ne voit-on pas qu'elle ne peut se passer des dissonances, et même

qu'elle doit nous y faire trouver plaisir? « La mélodie et l'harmonie, disait Diderot, ne nous offrent sans cesse qu'un enchaînement d'écarts plus ou moins longs, qu'une suite de petits chocs plus ou moins durs, qu'une répétition d'appels plus ou moins énergiques à la nature que nous regrettons tout en la quittant, et que nous ne quittons que pour la retrouver avec plus de plaisir. Chantez le premier air qui vous viendra, et consultez votre propre sensation ! Qu'est-ce donc que la musique? On s'élèvera contre mon opinion ; mais l'expérience se réunira avec moi pour la définir : l'art de choquer les sons naturels pour en rendre le retour plus agréable. Qu'on s'écarte de cette règle dans la pratique; plus de mélodie, plus d'harmonie[1]. » Il y a beaucoup de vrai dans cette boutade. Les impressions pénibles sont indispensables pour faire valoir les impressions plus douces qu'on nous donnera ensuite. Nulle jouissance, même la jouissance esthétique, n'est indépendante du besoin. Créer un besoin artificiel pour le plaisir de le satisfaire ; nous mettre dans un état de malaise et d'anxiété dont on nous délivrera tout à l'heure, dont nous jouissons déjà à la pensée que nous allons en sortir ; nous irriter d'une première caresse pour nous calmer d'une seconde, n'est-ce pas la parfaite sensualité musicale?

Mais ce n'est pas assez dire : les dissonances ne sont pas seulement une sorte de repoussoir, elles ont leur agrément propre. L'oreille, fatiguée des sonorités trop douces qui l'endorment, se réveille à l'excitation des sonorités dures. De temps à autre elle prend plaisir à s'aventurer jusqu'à l'extrême limite des dissonances tolérables ; et cette tolérance, comme on sait, est bien plus grande quand on les produit soi-même[2]. N'est-il pas encore des occasions où nous avons

(1) *Leçons de clavecin*, édit. Garnier, t. III, p. 494.

(2) Pour établir les lois de l'esthétique, en général on s'est trop placé au point de vue du spectateur ou de l'auditeur. Nous nous sommes ainsi habitués à regarder les artistes comme de simples fournisseurs chargés de subvenir à la consommation du public. Nous n'admettons pas qu'ils travaillent pour leur plaisir ou qu'ils prennent plaisir à d'autres choses que nous. Si leur œuvre nous choque, nous ne comprenons plus.

comme un besoin de nous faire souffrir? Les impressions les plus énervantes ne plairont-elles pas à l'artiste quand elles seront en harmonie avec son état de nervosité? Je pense à Chopin, un peu aussi à Wagner. Je ne sais comment l'on pourra prendre plaisir à leur musique, ou s'expliquer la jouissance bien plus intense qu'ils ont dû y trouver eux-mêmes au moment de l'inspiration, si l'on n'admet pas cet attrait spécial de l'ébranlement nerveux.

On voit combien est riche la gamme esthétique de la musique, puisqu'elle va de la douleur à la volupté, en passant par toutes les nuances possibles de la sensation.

Effet moral. — Toutes les impressions que nous avons décrites jusqu'ici intéressaient uniquement l'organisme et la sensibilité physique : elles pourraient être goûtées d'un auditeur qui n'aurait ni intelligence ni cœur, rien que des nerfs. Il nous reste à voir comment les impressions musicales, qui ne sont d'abord que des sensations, arrivent à prendre le caractère du sentiment.

Dans tout sentiment la sensation joue un rôle. Analysons par exemple le sentiment de la tristesse. Nous y trouverons d'abord, car c'est de cela que nous avons surtout conscience, un ensemble de phénomènes d'ordre moral : nous nous redisons à nous-mêmes les raisons que nous avons d'être malheureux ; nous ne pouvons nous empêcher de penser toujours à l'événement qui nous afflige ; nous nous sentons abattus, découragés. Mais en y faisant un peu attention, nous reconnaîtrons que notre organisme, lui aussi, souffre à sa manière ; dans cet abattement, dans ce découragement il y a de la prostration physique. Si la tristesse devient extrême, notre cœur se gonfle, notre gorge se serre, les larmes nous viennent aux yeux ; et ce trouble physiologique se traduit par des sensations spéciales, à peine conscientes, qui forment un sourd accompagnement à l'émotion morale. De même dans la joie on pourra distinguer un contentement moral et une sorte de gaîté physique, qui consiste dans une excitation générale de l'organisme accompagnée d'une sensation de bien-

être et d'énergie. C'est l'ensemble de tous ces phénomènes, réunis dans une impression d'ensemble, qui constitue le sentiment proprement dit.

Ceci admis, on voit quelle prise a la musique sur notre sensibilité morale. Du sentiment elle peut produire immédiatement tout ce qui intéresse la sensibilité physique. Par ses effets moteurs, nerveux, esthétiques, elle nous mettra dans l'état physiologique correspondant au sentiment voulu. « Je puis très bien, m'étant couché un soir en fort joyeuse humeur, me réveiller le lendemain, triste, morose, irritable, sans savoir pourquoi. Je subis là un sentiment indéterminé, dont je ne connais pas la cause, un sentiment qui n'a pas d'objet, et qui par conséquent n'est ni du désir ni de la haine ; car, si j'aime ou si je hais, je sais fort bien à quel objet s'adresse ma haine ou mon amour. Ces dispositions générales de l'âme tiennent à une foule de causes et surtout à la disposition du corps, à ses mouvements intérieurs, à l'état sain ou morbide d'une partie quelconque de l'organisme, à la régularité ou à l'irrégularité de ses fonctions, à cette vie inconsciente dont nous avons vécu dans le sommeil et qui a son retentissement jusque dans la veille, à la combinaison de jugements fugitifs, au réveil d'impressions endormies, vagues et indistinctes, à la quantité d'électricité qui se trouve dans l'air en rapport avec notre constitution, c'est-à-dire à l'atmosphère au milieu de laquelle nous vivons, à la lumière plus ou moins vive qui y est répandue, au calorique, en un mot à l'action multipliée d'une foule d'agents extérieurs ou intérieurs, à mille influences auxquelles notre sensibilité obéit sans que nous en ayons conscience[1]. » Parfois encore il arrive, quand nous sommes plongés dans quelque méditation, que brusquement nous avons comme une absence ; l'idée qui nous obsédait s'enfuit, sans que nous puissions la ressaisir. Nous nous trouvons encore sous l'impression de notre songe évanoui ; à l'idée près, notre état d'âme

(1) Charles Beauquier. *Philosophie de la musique*, G. Baillière, 1888, p. 75.

est ce qu'il était tout à l'heure ; mais justement parce que cette idée fait défaut, il nous est impossible de nous rendre compte de notre émotion actuelle ; si déterminée qu'elle soit en elle-même, nous ne saurions lui assigner un caractère moral défini, ni même lui donner un nom. D'où me vient ce trouble étrange? Etais-je triste? Etais-je joyeux? A quoi pensais-je donc ? — Tel est exactement l'état d'âme auquel nous amène tout d'abord l'audition musicale. Ce n'est pas encore un sentiment, ce n'est que le trouble physique qui correspond au sentiment.

L'association des idées fera le reste. Le sentiment, ébauché en quelque sorte par la simple impression physique, tendra à se compléter de lui-même. Nous nous abandonnerons à nos rêveries ; et ces rêveries prendront un caractère moral déterminé, en analogie avec notre état physiologique ; et la nature des images ainsi évoquées nous apprendra à nous-mêmes quel est le sentiment que nous éprouvions tout à l'heure sans en avoir conscience.

Toute impression physique ébranlant par contre-coup la sensibilité morale et l'imagination, toutes les nuances de la sensation musicale doivent se traduire dans l'âme de l'auditeur par une nuance de sentiment. Toute note que nous entendons intéresse à un degré quelconque toutes nos facultés. Tout accord est vraiment un état d'âme.

Les accords dissonants appelleront les sentiments douloureux parce qu'ils sont pénibles pour l'oreille; mais cette sensation pénible, diffuse en vague sentiment, deviendra une tristesse lugubre. Les accords parfaitement consonnants auxquels l'oreille se complaît et voudrait s'attarder indéfiniment, suggéreront des sentiments de bonheur extatique, que peut-être la vie réelle ne nous a jamais donné l'occasion d'éprouver.

Les musiciens ont assigné à chacun des tons usités en musique un caractère spécial. F.-A. Gevaert détermine ainsi le caractère des tons majeurs : *ut* est ferme, décidé; *sol* gai, léger; *ré* brillant, bruyant; *la* lumineux, joyeux; *mi* éclatant, tendu; *si* étincelant, violent; *fa dièze* dur; *fa* tran-

quille, intime; *si bémol* distingué, riche; *mi bémol* majestueux, puissant; *la bémol* suave, mystérieux; *ré bémol* grave, austère; *sol bémol* sombre[1]. « On doit évidemment, ajoute-t-il, se garder d'attribuer un sens trop positif à ces termes et à d'autres semblables. Les effets fuyants de la musique se dérobent à la précision du langage articulé, mais ce n'est pas là une raison pour traiter de pures chimères ces essais de détermination, encore moins pour les railler, comme l'ont fait quelques écrivains. S'il est vrai que l'imagination y joue un rôle prépondérant, il est non moins incontestable que cette faculté intellectuelle ne peut être éliminée de l'art, et assurément s'il est un art où elle est sur son terrain, c'est avant tout la musique. Les plus hautes jouissances musicales sont refusées à quiconque est privé de puissance imaginative; pour lui, les immortels chefs-d'œuvre de notre art ne procurent qu'un plaisir sensuel de la nature la plus grossière ou un frivole passe-temps. »

Tendance des impressions musicales à s'objectiver.

Toutes ces impressions que nous venons de décrire sont absolument subjectives. Mais, par une illusion naturelle, nous sommes portés à les objectiver. De même que nous attribuons aux objets visibles, sous le nom de couleur, la qualité des sensations visuelles qu'ils nous donnent, ainsi nous attribuons à la musique qui nous émeut un ton de sentiment particulier, sorte de projection mentale du sentiment qu'elle nous suggère. Ce qui n'est qu'impression personnelle de l'auditeur devient expression objective du morceau. Un exemple fera mieux comprendre cette transformation de l'impression subjective en expression objective. Nous nous trouvons en pleine campagne à la tombée de la nuit; la fraîcheur, l'obscurité croissante, les dernières lueurs qui colorent le couchant, les senteurs qui montent de la terre humide, les oiseaux noirs qui traversent silencieusement

(1) *Cours méthodique d'orchestration*, p. 105.

le ciel, le repos des êtres, l'effacement des choses, toutes ces impressions se fondent en un sentiment unique, très profond, très pénétrant, un peu triste, qui est notre état d'âme. Mais cette mélancolie, qui vraiment n'est que dans notre cœur, nous la mettons dans la nature; nous l'attribuons aux objets qui nous la donnent ; cette vague tristesse que nous sentons au plus profond de notre être, nous la percevons aussi, diffuse autour de nous comme une atmosphère morale dans laquelle toutes choses seraient baignées, épandue sur la plaine avec la brume et la fraîcheur du soir. C'est ainsi que dans l'audition musicale nous objectivons toutes nos sensations, tous nos sentiments, et les attribuons à cet être idéal dont l'exécutant interprète les joies et les douleurs, ou bien à ce génie mystérieux, puissant, qui nous parle par la voix surnaturelle de l'orchestre. Parfois même nous nous laissons si bien prendre à cette apparente extériorité, que nous nous désintéressons absolument pour notre compte de ces émotions, que nous sommes censés ne pas éprouver nous-mêmes. Nous écoutons cette voix qui se lamente ; nous admirons qu'on puisse mettre tant de tristesse désespérée dans un chant ; nous assistons comme à un spectacle, sans autre émotion consciente qu'un sentiment de plaisir esthétique, à ce drame passionné qui pourtant se déroule en nous-mêmes, dans notre propre imagination, tout au fond de notre propre cœur.

Expression objective.

On peut distinguer dans les sentiments l'intensité et la qualité. — Leur intensité, c'est la force avec laquelle ils nous émeuvent, ou plutôt la somme d'énergie que nous dépensons dans cette émotion, car les sentiments ne sont pas une puissance extérieure agissant sur nous, mais une manifestation de notre activité morale. Un même sentiment peut s'accroître ou s'affaiblir sans changer de nature ; quand par exemple nous sommes irrités contre une personne, nous pouvons l'être plus ou moins, mais ce sera toujours, à quelque

degré, de la colère. — La qualité du sentiment, c'est la nature particulière de l'émotion éprouvée. Si l'on considère des sentiments d'intensité moyenne, il est évident que, bien qu'ils nous émeuvent avec une force sensiblement égale, ils ne nous émeuvent pas du tout de la même façon : ainsi la joie et la tristesse, quand le degré d'émotion ressentie serait le même, diffèrent évidemment par essence.

Le sentiment est donc bien fonction de deux variables indépendantes, l'intensité et la qualité. Si la musique est capable d'exprimer des sentiments déterminés, il faut que dans la phrase musicale ces deux variations possibles du sentiment soient indiquées de quelque manière.

Expression dynamique des sentiments.

L'émission des sons exige un certain effort et une certaine dépense d'énergie ; selon qu'ils seront plus ou moins aigus, plus ou moins forts et qu'ils se succéderont avec plus ou moins de rapidité, le travail ne sera évidemment pas le même. D'autre part, la quantité d'énergie dont nous disposons à chaque instant varie beaucoup suivant la nature des émotions que nous éprouvons. — Le lecteur commence sans doute à entrevoir le parti que nous allons tirer de ces remarques : on comprend déjà qu'il puisse y avoir une harmonie entre un mouvement mélodique donné et un sentiment déterminé. — Un air qu'on nous donnera à chanter nous plaira, si les efforts qu'il nous demande correspondent à chaque instant à notre somme d'énergie disponible : car il est presque aussi pénible de se trop peu mouvoir quand on se sent une énergie surabondante que d'avoir à exécuter un mouvement violent quand on se sent affaibli. Nous préférerons un air d'un mouvement vif si nous sommes sous l'empire d'un sentiment excitant tel que la joie ; nous nous complairons dans les rythmes lents et les mouvements mélodiques de moindre effort quand nous serons déprimés par la tristesse ; et en général, chaque sentiment nous fera prendre plaisir aux chants qui nous demanderont un effort proportionné à notre

excitation nerveuse actuelle. — Or, cette harmonie tend à s'établir d'elle-même dans la composition musicale. Le compositeur chante ce qui lui plaît. Pendant qu'il s'abandonne à sa libre improvisation, son chant doit se mettre de lui-même d'accord avec ses sentiments actuels. Figurez-vous un homme qui exécuterait un mouvement machinal, par exemple celui de la marche, en pensant à autre chose ; selon les pensées qui lui viendront à l'esprit, sa marche prendra un caractère particulier ; s'il se laisse aller à des idées tristes, elle deviendra lente et traînante ; qu'une idée joyeuse le réveille, son pas deviendra plus relevé, plus ferme, plus rapide ; et ainsi, pour un observateur attentif, chaque changement d'allure exprimera une nuance de sentiment. Il en est exactement de même du compositeur qui improvise : à chaque instant, il mettra plus ou moins d'énergie dans cette improvisation selon qu'il se trouvera sous l'influence d'un sentiment plus ou moins excitant ; même quand il composera de tête, d'instinct il prendra, dans cette exécution idéale, le mouvement mélodique qu'il prendrait dans l'exécution réelle. La valeur dynamique de chacun des sons émis ou simplement imaginés par le compositeur exprimera donc le degré et jusqu'à un certain point la nature du sentiment dont il s'est inspiré.

Venant au détail, on reconnaîtra que les sons ont une expression dynamique par leur hauteur, par leur force et par leur vitesse de succession.

Hauteur des sons. — La voix doit faire effort pour monter. Dans la plupart des instruments à vent, il faut augmenter la pression du souffle pour faire rendre au tuyau sonore ses harmoniques supérieures. L'acuité des sons d'une corde vibrante dépend de sa tension, et même un son un peu plus aigu ne peut être obtenu que par une tension beaucoup plus forte, la hauteur du son étant proportionnelle au carré de la tension. — On s'explique donc qu'il s'établisse une association entre la hauteur des sons et la valeur dynamique des sentiments. Les sentiments excitants s'exprime-

ront par des phrases ascendantes ; les sentiments déprimants, par des phrases descendantes. La voix s'élèvera d'autant plus au-dessus de la tonique que l'excitation sera plus grande ; elle s'abaissera d'autant plus au-dessous, que l'excitation sera moindre : ainsi l'arabesque mélodique nous donne comme le graphique des oscillations du sentiment au-dessus ou au-dessous de la tension normale. — Cette expression dynamique de la mélodie est surtout sensible dans le chant, parce que c'est là que l'effort d'émission est le plus sensible ; elle sera un peu moins nette dans les instruments à vent ou à cordes, où les changements de tons sont obtenus uniquement par le doigté : on peut même dire que dans ces instruments la hauteur des sons n'a d'expression dynamique que par analogie avec la voix, et dans la mesure où l'instrument semble chanter. Dans les instruments à percussion comme le piano, c'est l'imagination qui fait presque tous les frais de l'expression mélodique : on pourra monter et descendre comme on voudra tous les degrés de la gamme sans éprouver ni suggérer aucun sentiment d'effort. Si l'on tient à produire ce sentiment, il faudra orienter en ce sens l'imagination de l'auditeur par des indications spéciales.

Force des sons. — Comme il faut dépenser plus d'énergie pour émettre un son fort qu'un son faible, la force des sons donnera une impression de puissance et exprimera les sentiments énergiques. Les instruments dont la voix est naturellement forte et volumineuse rendront mieux les éclats de la passion que les instruments à voix plus grêle. On se figure bien un trombone menaçant et irrité ; on ne se figure pas une flûte en colère. Le hautbois, selon la remarque de Berlioz, exprimera plutôt les sentiments timides, les joies ou les douleurs d'un être faible que les sentiments énergiques.

Au cours d'une mélodie, tout accent particulier donné à une note, tout élan de la voix chantante exprimera une recrudescence ou même une explosion de sentiment. — Pendant que vous serrez un objet dans la main, si vous entendez un choc brusque, ce bruit imprévu provoquera une émotion

qui soudain mettra en liberté plus de force nerveuse, et votre main se contractera plus énergiquement[1]. Pendant qu'un violoniste est occupé à filer une note avec le plus d'égalité possible, faites l'expérience de pousser un cri : aussitôt le son émis aura comme un sursaut. Toute émotion imprévue a donc des propriétés dynamogènes et s'exprime musicalement par une plus grande intensité du son. L'exécutant qui interprète un morceau marquera naturellement d'un accent particulier les notes irrégulières, les dissonances, les brusques changements de ton et de rythme : c'est que ces accidents provoquent en lui une émotion analogue à celle qu'a éprouvée à cet instant le compositeur, et cette émotion se traduit dans la conduite du son par un mouvement brusque.

Dans la voix humaine et dans la plupart des instruments à vent, le même effort qui fait monter le son lui donnera plus de force. Essayez de donner une note très élevée, il vous sera difficile de ne pas crier; essayez de crier, votre voix montera aussitôt. Je ne dis pas qu'il soit impossible d'augmenter ou de diminuer l'intensité du son en le posant toujours sur la même note ; mais cela n'est pas naturel et ne se fait pas sans peine. Abandonnée à son instinct, la voix prendra plus de force en montant et le chanteur aura une tendance à chercher ses effets de force dans les notes hautes. Il n'en est pas de même dans les instruments de percussion et les instruments à archet. Ici les accents rythmiques de la phrase pourront être beaucoup plus indépendants de sa tonalité et exprimer nettement des choses différentes ; tandis que l'élévation du son donne plutôt une idée d'effort, son accentuation donne plutôt une idée d'énergie et de puissance. A l'inverse de ce qui se fait pour la voix, le pianiste, le violoniste auront une tendance à chercher leurs effets de force dans les notes graves. Cette remarque nous montre quel contresens on commet quand on fait exécuter par un instrument un morceau qui a

(1) Voir à ce sujet les expériences de MM. Binet et Féré, *Sensation et mouvement*.

été composé pour un autre ; les effets ne sont plus du tout les mêmes et l'expression dynamique du morceau peut même être intervertie. Quelques compositeurs écrivent mal pour les voix, parce qu'ils sont instrumentistes dans l'âme ; d'autres écriront mal pour les instruments, parce que les idées leur viennent plutôt sous forme de chant. Dans la musique dramatique, où la voix des chanteurs dialogue avec celle des instruments, la grande difficulté est de ne sacrifier ni l'une ni l'autre, mais de conserver à chacune son expression particulière.

Vitesse des sons. — La loi générale qui détermine la lenteur ou la rapidité du mouvement mélodique peut être formulée ainsi : la vitesse avec laquelle les sons se succèdent est en raison inverse de l'effort d'émission et en raison directe de l'excitation éprouvée. A l'aide de cette formule, il est assez facile de déterminer l'expression du mouvement mélodique dans les divers cas qui peuvent se présenter.

Il est des cas où la vitesse plus ou moins grande du mouvement aura son explication suffisante dans l'effort d'émission, et par conséquent n'exprimera rien autre chose que cet effort. Supposez par exemple qu'ayant une somme d'énergie constante à dépenser, vous l'employiez à jouer d'un instrument agile comme la flûte, ou lourd comme la contrebasse ; à émettre des sons grêles et légers comme les notes hautes du piano, ou des sons lourds et volumineux comme sont ses notes graves : il est évident que vous prendrez, selon les circonstances, un mouvement plus ou moins rapide. Pour chaque instrument, dans chaque registre, il y a une vitesse normale, qui, par cela même qu'elle est normale, n'a aucun sens pathétique bien déterminé et donne simplement une impression de légèreté ou de lourdeur [1]. — Sauf

(1) La vitesse normale d'un instrument prend pourtant une expression quand nous la comparons avec celle d'autres instruments. Un violon qui donne cinq notes à la seconde n'a pas plus l'air de se hâter qu'un trombone qui en donne deux; mais par cela même, si le chant dans une symphonie passe des violons aux trombones, il prendra une expression différente. Habitués à ces imitations qui font à chaque instant passer le

dans les moments d'excitation passagère où l'obstacle même l'irrite, le chanteur, qui ne dispose que d'une quantité d'énergie assez limitée, aura une tendance à ralentir le mouvement de la phrase à proportion de l'effort qu'elle lui demande. « Monter, c'est lutter ; au physique comme au moral, c'est s'élever à un degré supérieur, contre toutes les tendances de notre être. Plus la pente est raide, hérissée d'obstacles, d'aspérités, plus il faut déployer de force ; plus on déploie de force, plus le pouls bat rapidement, plus l'animation devient grande, mais aussi plus vite on est épuisé. — Toutefois, le sommet atteint, on éprouve un certain bien-être, on respire à l'aise ; la victoire rend heureux ! Cette comparaison nous fournit une explication simple et rationnelle de la tendance qu'éprouvent les musiciens à accélérer au commencement d'une phrase à contexture ascendante et à ralentir vers la fin. Elle nous explique en même temps le *stantare*, c'est-à-dire la disposition à s'arrêter, à traîner sur les notes aiguës. — Descendre, au contraire, c'est atteindre un degré inférieur ; au physique comme au moral, c'est suivre ses tendances naturelles, et l'entraînement est en raison de la longueur et de l'uniformité de la pente[1]. » Tout ceci est fort bien observé. Mais ces ralentissements, ces accélérations dépendent trop manifestement de l'effort d'émission pour exprimer autre chose que cet effort même.

Supposons au contraire que le mouvement aille s'accélérant sans que l'effort d'émission diminue sensiblement. Il n'y aura pas à se méprendre sur l'expression pathétique de ce changement d'allure ; il ne peut évidemment être attribué qu'à une excitation. L'effet sera plus accusé encore quand l'effort lui-même augmentera en même temps que la vitesse. C'est ce qui se fait dans les moments d'excitation extrême ; l'énergie mise en liberté par l'émotion se dépense à la fois en vitesse et en force. Il est très rare qu'un crescendo ne

chant d'un instrument à l'autre, nous nous formons en les entendant à tour de rôle l'idée d'une certaine vitesse moyenne, par rapport à laquelle nous jugeons la vitesse normale de chacun d'eux.

(1) Mathis Lussy. *Traité de l'expression musicale*, Heugel, 1874.

détermine pas une accélération, et réciproquement. De même quand le ralentissement de la phrase musicale a un sens pathétique, il est très rare qu'il ne soit pas accompagné d'un decrescendo ; dans l'extrême dépression nerveuse, la voix baisse en même temps qu'elle devient plus lente.

Expression qualitative des sentiments.

Il y a une certaine relation entre l'intensité des sentiments et leur qualité. Ainsi tous les sentiments extrêmes finissent par devenir douloureux par leur excès ; il n'est pas de sentiment qui à un degré suffisamment atténué ne puisse devenir agréable. Certains sentiments n'ont jamais qu'une intensité médiocre, tandis que d'autres sont violents par nature et n'apparaissent jamais que dans les moments d'extrême excitation. Indiquer l'intensité d'un sentiment, c'est donc jusqu'à un certain point en indiquer la nature. L'expression dynamique est déjà qualitative. Ainsi une série de notes légères se succédant avec vivacité nous fera penser à ces sentiments légers et vifs qui n'agitent l'âme qu'à la surface : beaucoup de mouvement et peu d'effort, c'est la gaîté. Tel est l'effet de cette petite phrase du début de la *Symphonie pastorale*, si joyeuse, si alerte qu'on ne peut l'écouter sans sourire. Telle est encore presque toute la partition du *Barbier de Séville*. Au contraire, quand nous entendons une série de sons pesants qui se succèdent avec une extrême lenteur, nous pensons immédiatement aux sentiments qui ont cette allure, c'est-à-dire aux sentiments comprimés, de nature triste ; par sa seule expression dynamique, la *Marche funèbre* de Chopin prend un sens lugubre auquel personne ne pourra se tromper.

Le surcroît d'indications nécessaire pour orienter l'imagination de l'auditeur dans un sens bien déterminé lui sera fourni par les effets de rythme, de mélodie et d'harmonie.

Le rythme. — Les rythmes réguliers et bien marqués conviennent à l'expression des sentiments simples, francs, déci-

dés, qui font battre fortement le cœur à coups égaux. Tout accident rythmique marquera l'intervention brusque d'un sentiment nouveau, qui contrarie ou précipite le cours du sentiment auquel on s'abandonnait. Les rythmes très irréguliers exprimeront les états troubles de l'âme. Il y a même, comme l'a remarqué Berlioz, des dissonances rythmiques, formées par le conflit de rythmes inconciliables qui semblent se traîner douloureusement et se froisser les uns contre les autres ; ces dissonances de rythme feront sur l'oreille une impression aussi pénible que les accords les plus durs, et pourront avoir la même expression déchirante.

On s'expliquera l'effet pathétique de la mélodie par analogie avec l'expression de la voix qui parle. Dans le parler naturel, la voix varie à chaque instant ses intonations selon qu'elle prie, commande, interroge, gémit, menace, doute, affirme ; et chacune de ces intonations, correspondant à un sentiment donné, exprime ou suggère ce sentiment. Il en est de même de la voix qui chante ; sous l'empire des mêmes sentiments, elle prendra des intonations analogues, plus mélodieuses pourtant puisqu'elles ne varient que par degrés diatoniques, plus expressives aussi puisqu'elles sont plus posées et mieux caractérisées. Il ne faudrait pas croire pourtant, comme l'ont fait quelques esthéticiens, que la mélodie expressive n'est qu'une sorte d'imitation musicale des intonations naturelles de la voix. Peut-être le musicien s'inspire-t-il de ces intonations quand il compose un récitatif; écrivant sur des paroles données que nécessairement il commence par se déclamer à lui-même, je me figure qu'il doit se contenter parfois de noter musicalement, avec les corrections et les amplifications indispensables, les intonations naturelles de sa voix; ou, en d'autres termes, d'extraire de la parole le chant qui y est naturellement enfermé. Mais dans la musique pure, qu'a-t-il besoin de ce détour ? Pour exprimer un sentiment de douleur, par exemple, il ne se demandera pas quel est, dans le parler usuel, le ton de la douleur ; il ne cherchera même pas à exprimer la douleur ; mais sous l'empire d'un sentiment douloureux il chantera, il chantera *au hasard*, et les mêmes

raisons physiologiques encore mal expliquées qui donnent à la voix d'une personne affligée ses intonations plaintives, donneront à son chant une expression douloureuse. Un chant d'allégresse n'est pas l'imitation d'un cri de joie; si l'on retrouve dans le chant quelque chose de ce que l'on a appelé le cri de nature, c'est uniquement parce que le même sentiment se traduit dans les deux cas par des intonations à peu près analogues. Et ce n'est pas non plus par réminiscence des intonations naturelles de la voix que l'auditeur interprète les intonations du chant. Comment se fait-il maintenant que certaines suites de notes soient tellement expressives qu'on ne puisse les entendre sans avoir les larmes aux yeux, tandis que d'autres, écrites peut-être sous l'influence d'un sentiment aussi intense, n'auront aucune valeur pathétique ? C'est encore, pour les esthéticiens et les compositeurs eux-mêmes, le grand mystère.

L'harmonie. — L'harmonie rendra surtout la teinte des sentiments dont la mélodie indique le mouvement. De même que notre voix change de ton et de timbre selon les paroles que nous prononçons, ainsi cette voix idéale, qu'entend le compositeur au moment de l'inspiration, se pose sur des modes, des tons, des accords et des timbres différents, suivant les sentiments qu'elle exprime ; et ce changement harmonique complète l'expression de la mélodie.

Je disais tout à l'heure qu'il ne fallait pas trop chercher à expliquer l'expression mélodique par une imitation des accents de la voix humaine. Cette explication devient plus plausible pour les effets d'harmonie ; il est même certain qu'ici l'imitation joue un certain rôle. Le timbre de chaque instrument ne prend-il pas un caractère spécial par analogie avec le timbre que prend notre voix sous l'empire de certains sentiments déterminés ? Dans les grondements de la contrebasse, dans les éclats de voix et les sonorités cuivrées du trombone, dans les accents parfois si lamentables du basson, nous reconnaissons un accent spécial de la voix émue. « De tous les instruments aptes à interpréter une idée mélodique,

dit A. Gevaert, aucun ne possède au même degré que le violoncelle l'accent de la voix humaine : aucun n'atteint aussi sûrement les fibres intimes du cœur[1]. » C'est par analogie avec la voix que Berlioz a déterminé le caractère des divers instruments de l'orchestre. « Rien n'égale la douceur pénétrante d'une vingtaine de chanterelles mises en mouvement par vingt archets bien exercés. C'est là la vraie voix féminine de l'orchestre, voix passionnée et chaste en même temps, déchirante et douce, qui pleure et crie et se lamente, ou chante et prie et rêve, ou éclate en accents joyeux, comme nulle autre ne le pourrait faire[2]. » Et plus loin, passant à ce qu'il appelle la famille des instruments épiques : « La clarinette est peu propre à l'idylle. C'est un instrument épique comme les cors, les trompettes et les trombones. Sa voix est celle de l'héroïque amour ; et si les masses d'instruments de cuivre, dans les grandes symphonies militaires, éveillent l'idée d'une troupe guerrière couverte d'armures étincelantes, marchant à la gloire ou à la mort, les nombreux unissons de clarinettes, entendus en même temps, semblent représenter les femmes aimées, les amantes à l'œil fier, à la passion profonde, que le bruit des armes exalte, qui chantent en combattant, qui couronnent les vainqueurs ou meurent avec les vaincus. Je n'ai jamais pu entendre de loin une musique militaire sans être vivement ému par ce timbre féminin des clarinettes, et préoccupé d'images de cette nature, comme après la lecture des antiques épopées[3]. »

Il ne faudrait pourtant pas exagérer cette analogie, ni surtout croire que pour exprimer les sentiments, la musique n'ait d'autre ressource que l'imitation. Elle invente des timbres qui dépassent en intensité d'expression tous les accents connus de la voix humaine. Prenons comme exemple la belle phrase que chante Faust, au troisième acte de l'opéra de Gounod, dans la scène du jardin : *O nuit d'amour, ciel radieux...*

(1) *Nouveau traité d'instrumentation*, Lemoine, 1885, p. 59.
(2) *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration moderne*, p. 33.
(3) *Ibid.*, p. 138.

Les exquises dissonances de l'accompagnement, timbrant la voix qui chante, lui donnent une incomparable expression d'extase amoureuse. Dira-t-on que ces dissonances ne font qu'imiter le timbre d'une voix que brise l'émotion? Pas plus que la mélodie n'imite les intonations de cette voix. Déclamez ces mêmes vers de votre voix la plus harmonieuse, avec vos intonations les plus pénétrantes, et vous reconnaîtrez que tout cela fait une assez pauvre musique. On veut que le chant musical essaye de reproduire les accents de la voix humaine; je dirai plutôt que dans les moments d'extrême émotion la voix essaie de se faire musicale et de chanter; c'est la musique qui est l'idéal, et par conséquent le modèle.

« Personne plus que Meyerbeer, remarque H. Lavoix, n'a tenté de peindre des caractères, de créer des types en musique. Avant lui déjà, Gluck, Beethoven, Weber avaient cherché dans les instruments les timbres qui convenaient le mieux à leurs personnages; ils avaient voulu non seulement traduire la passion par la mélodie, jointe à l'harmonie, mais encore par celles des voix de l'orchestre qui convenaient le plus exactement à ces passions; mais Meyerbeer poussa plus loin encore la recherche de ce genre d'effet. Bertram, Marcel, les Anabaptistes, Nelusko, Fides, Alice, ont toujours dans l'orchestre une sorte de petit orchestre qui annonce leur entrée, accompagne chacun de leurs pas, caractérise leur action... Bertram, le génie du mal, le serviteur du réprouvé, résume en lui tout ce qu'il y a d'infernal dans le drame de *Robert le Diable*. Aussi Meyerbeer lui réserve-t-il les trombones, l'ophicléide, les bassons, toutes les couleurs sombres, tous les timbres stridents de son orchestre; au premier mot prononcé par le fils de l'Enfer, dès l'introduction, les cors, clarinettes, bassons, trombones se groupent autour de lui et répondent à sa voix. » Cette voix que Meyerbeer donne à son personnage, ne l'a-t-il pas vraiment créée, en dehors de toute imitation, de toute réminiscence de la nature?

Maintenant plaçons-nous du côté de l'auditeur, et demandons-nous comment il interprète cette expression. Procède-

t-il par induction, raisonnant sur les indications musicales qui lui sont fournies pour reconstituer l'état d'âme du compositeur? Cela se peut faire dans la critique d'art, quand on veut établir d'une manière rigoureuse le sens véritable d'un morceau. Dans la pratique l'auditeur ne raisonne pas; il s'abandonne à ses impressions ; il ne songe même pas à les interpréter ; il chante avec le chanteur, et la mélodie lui suggère d'elle-même les sentiments dont elle est inspirée, et il lui attribue le caractère des sentiments qu'elle lui suggère. L'expression d'un morceau, ce sont nos sentiments personnels objectivés.

Nature des sentiments suggérés par la musique.

On a beaucoup discuté pour savoir si la musique était capable de nous suggérer et par conséquent d'exprimer des sentiments déterminés.

Un certain nombre de critiques sont d'avis qu'elle en est tout à fait incapable. « Un art quelconque, dit Ch. Beauquier, ne peut agir que de deux façons sur la sensibilité morale : ou bien il joue le rôle des agents que nous venons d'énumérer [1] et modifie la sensibilité physique, de façon à créer des états indéterminés, des dispositions générales et inconscientes; ou bien il passe par l'intelligence et éveille des idées qui donnent de la détermination aux sentiments. La peinture, la sculpture, à cause des sujets qu'elles traitent, sont des arts destinés à cette détermination des sentiments, et la poésie plus spécialement encore. La musique, au contraire, impuissante à fournir à l'esprit des idées nettes et bien caractérisées, est limitée au sentiment pur et indéterminé [2]. »

« Les titres descriptifs, dit de son côté E. Hanslick, donnent à notre imagination et à notre sentiment une direction que nous attribuons trop souvent à la musique elle-même... La musique n'est apte à traduire que les adjectifs pouvant

(1) Voir p. 267.

(2) *Philosophie de la musique.*

faire cortège au substantif... Si la musique, comme on veut bien l'accorder, ne peut traduire des idées parce qu'elle est une langue indéfinie, n'est-il pas incontestable, dès lors, qu'elle est incapable d'exprimer aussi des sentiments définis, puisque ce caractère de détermination dans les sentiments réside précisément dans un principe intellectuel[1] ? » Écoutons enfin Ch. Lévêque : « La musique, étant sans paroles, rendra la tristesse à un certain degré, mais elle sera incapable de signifier que c'est telle tristesse, par exemple la tristesse amoureuse, ou paternelle, ou filiale, ou patriotique. Ce qui échappe à son pouvoir expressif, c'est l'espèce de tristesse. Le genre et le degré d'émotion dans le genre sont rendus; l'espèce ne l'est pas : elle ne le serait qu'à l'aide des mots; or les mots manquent[2]. » Tout cela revient à dire que l'objet de la musique est d'exprimer d'une manière vague des sentiments vagues.

Qu'en pensent les compositeurs et les virtuoses? J'en voudrais trouver un seul qui acceptât cette théorie. Tous ont au moins la prétention de mettre dans toute phrase qu'ils écrivent ou qu'ils jouent un sentiment précis, plus nettement exprimé par la musique seule qu'il ne le serait jamais par le langage. Si on leur demandait — « Mais dites-moi au juste quel est ce sentiment! » — Ils répondraient : « N'ai-je pas mieux fait que de vous le dire? Je vous l'ai fait éprouver. En m'écoutant, si du moins vous m'avez écouté sans parti pris, vous avez été émus, n'est-ce pas, et d'une émotion spéciale, qu'aucun autre morceau ne vous avait encore donnée? Eh bien, cette émotion, c'est le sentiment même que je voulais exprimer, car c'est celui que j'éprouvais en composant. Si nous ne trouvons, ni vous, ni moi, de mots pour l'exprimer, cela prouve seulement que les mots, qui expriment si bien les idées, expriment fort mal les sentiments. » A un auteur qui lui envoyait des paroles pour quelques uns de ces *Lieder ohne Worte*, Mendelssohn répondait en ces termes signifi-

(1) Edouard Hanslick. *Du beau dans la musique*, trad. Bannelier, Brandus, 1887, p. 20 et 25.

(2) *Revue philosophique*, XVI, p. 2.

catifs : « La musique est plus définie que la parole, et vouloir l'expliquer par des paroles, c'est l'obscurcir. Je ne pense pas que les mots suffisent à cet effet, et si j'étais persuadé du contraire, je ne composerais plus de musique. Il est des gens qui accusent la musique d'être ambiguë et prétendent que les paroles se comprennent toujours; pour moi, c'est tout le contraire, car les mots me paraissent ambigus, vagues, inintelligibles si on les compare à la vraie musique, qui remplit l'âme de mille choses meilleures que les mots. Ce que m'exprime la musique que j'aime me paraît plutôt trop défini que trop indéfini pour pouvoir y appliquer des paroles. Certes, les tentatives faites pour y mettre des paroles sont recommandables, mais toutes sont insuffisantes, et il en est de même de la vôtre. Ce n'est pas de votre faute, mais de celle des mots, qui ne permettent pas de faire mieux. Si j'avais dans l'esprit des termes définis pour un ou plusieurs de mes *Lieder*, je me garderais de les dévoiler, parce que les mots ont pour telle personne une signification qui diffère pour une autre, et parce que la musique seule peut éveiller les mêmes idées et les mêmes sentiments dans un esprit comme dans un autre. Les paroles ont beaucoup de significations, mais nous pouvons tous comprendre correctement la musique[1]. »

A la rigueur, les deux opinions ne sont pas inconciliables, car il se pourrait que la musique eût un sens très vague pour celui qui l'écoute et très déterminé pour celui qui la compose. Quand je parle avec véhémence, ma parole devient chantante, et chacune des intonations qu'elle prend, étant déterminée par mon sentiment actuel, l'exprime parfaitement. Il n'en est pas moins vrai qu'une personne étrangère, qui n'aurait d'autre signe pour juger de mes sentiments que la suite de ces intonations, pourrait commettre de fortes méprises. — Mais je ne me tiens pas pour satisfait de ce compromis. Je suis persuadé que le musicien dit bien ce qu'il veut dire. Le

(1) Cité par Ernest David, *Les Mendelssohn-Bartholdy et Robert Schumann.*

reproche qu'on lui fait de rester dans le vague repose, à mon avis, sur un malentendu.

La musique, dit-on, est impuissante à exprimer *les sentiments*. Quels sentiments, demanderai-je? S'il s'agit du regret, de la crainte, de l'espoir, de l'orgueil, de la colère, des remords, etc., c'est-à-dire des sentiments que nous éprouvons dans la vie courante, je l'accorderai sans peine. Ces sentiments se produisent dans des conditions spéciales, que le musicien ne peut évidemment pas reproduire, qu'il lui est même très difficile d'indiquer par voie d'imitation ou de description. Prenons pour exemple le sentiment du remords. Je ne sais trop comment le musicien pourra nous faire comprendre qu'une faute a été commise. Essaiera-t-il alors de nous donner, en sensations musicales, un équivalent du sentiment à suggérer? Le problème pourrait se poser ainsi : trouver des combinaisons sonores qui agissent sur l'auditeur comme le regret de la faute commise agit sur le coupable. Tout ce que le musicien pourra faire, c'est de nous mettre dans un état de malaise, de contrainte morale qui aura quelque analogie avec le sentiment du remords, mais où l'on pourrait tout aussi bien reconnaître l'inquiétude, une irritation sourde, un froissement d'amour-propre, de l'oppression physique, l'énervement d'un temps orageux. On sentira bien quelque chose, mais faute de connaître l'objet précis auquel devrait se rapporter ce sentiment, il sera impossible d'en déterminer la nature[1]. Que l'on raisonne sur tel exemple que l'on voudra, toujours on arrivera à la même conclusion; la musique pure ne peut exprimer que de la manière la plus

(1) Cette difficulté n'existe pas dans la musique dramatique, où la nature des sentiments exprimés est d'avance indiquée par les paroles et la situation. Dans ce cas l'expression musicale, étant parfaitement claire, agit sur l'imagination de l'auditeur avec une force extraordinaire. Dans bien des cas il suffira, pour nous mettre sur la voie, d'un simple titre descriptif : pourquoi ne nous le donnerait-on pas? On indique bien le sujet d'un tableau. Je disais tout à l'heure que la pure musique ne nous suggérera pas le sentiment du remords ; mais si nous connaissons d'avance les intentions du musicien, nous irons au-devant de la suggestion, nous accepterons comme équivalence la plus vague analogie. Sur ce titre « *Le remords de Caïn* », on pourrait écrire une page de musique expressive parfaitement claire.

vague les sentiments, précis ou vagues, de la vie réelle.

Nous avons vu pourtant qu'elle exprime et suggère des sentiments très déterminés. Quels sont donc ces sentiments? Ce sont précisément les *sentiments musicaux*.

Chacun devra nous accorder que notre état moral n'est pas le même quand nous écoutons de la musique ou que nous n'en écoutons pas; qu'une modulation de majeur en mineur agit de quelque manière sur notre sensibilité; que nous nous sentons dans des dispositions toutes différentes selon que nous écoutons la *Rêverie* de Schumann ou le *Menuet* de Boccherini; enfin que chaque morceau de musique a son expression particulière, que vous ne pourrez peut-être définir avec des mots, les mots usuels n'étant faits que pour les sentiments de la vie usuelle, mais qui n'en est pas moins très spéciale, très déterminée. Ces sentiments sont exclusivement musicaux, car ils sont produits par la simple audition musicale, et nous ne pouvons les retrouver ailleurs. Ils ne ressemblent pas plus aux sentiments de la vie réelle qu'un accident rythmique ou harmonique ne ressemble à un accident de la rue. Or je dis que ces sentiments musicaux sont l'objet propre de l'expression musicale. Le compositeur ne cherche pas à nous en suggérer d'autres et n'en a pas ressenti d'autres en écrivant. Ne vous inquiétez pas de ce qu'il a voulu dire; ne cherchez pas à reconnaître, dans l'émotion que vous ressentez, quelque émotion antérieurement ressentie : écoutez le morceau! Bien mieux, jouez-le vous-même, mettez-vous au piano, faites votre partie dans l'ensemble, et abandonnez-vous à vos impressions spontanées! Vous vous identifierez ainsi à l'état d'âme du compositeur : tout ce qu'il éprouvait au moment de l'inspiration, il vous l'aura rendu.

En écoutant une mélodie d'un caractère douloureux, on est tenté de se demander : « Mais pourquoi l'auteur était-il si triste? Quand cette mélodie lui est venue à l'esprit, quelle peine venait-il d'éprouver, de quelles images lugubres était-il obsédé? » On est trop disposé à croire que le musicien songe à mettre dans son œuvre ses propres sentiments, ses joies, ses douleurs, ses espérances. Peut-être sera-t-il porté plutôt vers

la musique gaie ou la musique triste selon son état de santé et les incidents heureux ou malheureux de sa vie privée. Mais ce n'est là qu'une influence très vague, très générale. Ce que le compositeur nous rend d'ordinaire dans son œuvre, ce sont les sentiments qu'il a éprouvés ou qu'il s'est donnés dans sa *vie musicale.* — Enrichir l'âme humaine d'émotions qu'elle ne trouverait pas ailleurs, créer des sentiments nouveaux, les exprimer dans un langage parfaitement clair, universellement intelligible, telle est la fonction véritable de la musique expressive. Elle est assez haute pour que le musicien s'y tienne.

IV. — LA COMÉDIE DU SENTIMENT

Les meilleurs comédiens ne sont pas sur la scène, mais dans la vie réelle. Tous nous jouons de quelque manière la comédie du sentiment, tantôt faisant comme si nous étions émus, tantôt faisant comme si nous ne l'étions pas, prenant un visage et même des pensées de circonstance. Qui peut se vanter d'être en toute occasion parfaitement naturel, parfaitement sincère [1] ? La vie mondaine est une sorte de *comedia dell' arte*, où chacun improvise son rôle sur un canevas donné, quelques-uns avec une telle justesse de diction, de gestes et d'attitudes que tout le monde, et l'acteur tout le premier, se prend à cette comédie. Il est donc plus facile qu'on ne pense d'établir la psychologie du comédien, et de contrôler ce qu'on en dit d'après ses observations personnelles.

Le paradoxe du comédien.

Vous entrez au théâtre. Vous voyez sur la scène un homme qui fait de grands gestes et lance des imprécations d'une voix

(1) On peut même se demander si c'est là un idéal. La morale ne consiste-t-elle pas en un sens à se donner une nature artificielle, à soumettre ses sentiments et leur expression à un contrôle, à faire comme si l'on était moral ?

tonnante. Une femme se traîne à ses pieds, sanglotante, éperdue, demandant grâce. Cette scène pathétique vous prend au cœur. Vous vous sentez secoué des éclats de cette colère, ému jusqu'aux larmes de ces sanglots étouffés. A ce moment, vous oubliez que vous êtes au théâtre; vous assistez à un drame de la vie réelle; ce que vous avez devant vous, ce ne sont pas deux acteurs qui jouent un rôle, ce sont deux êtres humains sur lesquels passe le souffle orageux de la passion: vous croiriez leur faire injure en supposant qu'ils restent indifférents aux sentiments qu'ils expriment. — A quelques jours de là, l'idée vous vient de revoir ce drame. Mêmes cris, mêmes sanglots : de nouveau la scène qui vous avait tant émus se déroule devant vous, avec une régularité mécanique. Vous éprouvez comme l'impression d'avoir été mystifiés. Quoi donc? Ces mouvements, ces jeux de physionomie, ces cris, tout cela était donc appris par cœur, réglé d'avance, et sera reproduit jusqu'à la centième représentation sans y rien changer? Mais alors que se passe-t-il dans ces têtes de comédien? Il y a là une question irritante. Entrent-ils si peu que ce soit dans leur rôle, ou s'en désintéressent-ils complètement pour ne songer qu'à préparer leurs attitudes, à poser leur voix et à se rappeler leurs effets?

On sait avec quelle netteté Diderot a tranché le problème dans son célèbre paradoxe sur le comédien. « Non, dit-il, le comédien ne sent rien et n'a besoin de rien sentir. Il s'écoute au moment où il vous trouble, et tout son talent consiste, non pas à sentir, comme vous le supposez, mais à rendre si scrupuleusement les signes extérieurs du sentiment, que vous vous y trompiez. Les cris de sa douleur sont notés dans son oreille. Les gestes de son désespoir sont de mémoire, et ont été préparés devant une glace. Ce tremblement de la voix, ces mots suspendus, ces sons étouffés ou traînés, ce frémissement des membres, ce vacillement des genoux, ces évanouissements, ces fureurs, pure imitation, leçon recordée d'avance, grimace pathétique, singerie sublime dont l'acteur garde le souvenir longtemps après l'avoir étudiée, dont il avait la conscience présente au moment où il l'exécutait,

qui lui laisse, heureusement pour le poète, pour le spectateur et pour lui, toute la liberté de son esprit, et qui ne lui ôte, ainsi que les autres exercices, que la force du corps. Le socque ou le cothurne déposé, sa voix est éteinte, il éprouve une extrême fatigue, il va changer de linge ou se coucher; mais il ne lui reste ni trouble, ni douleur, ni mélancolie, ni affaissement d'âme. C'est vous qui remportez toutes ces impressions. L'acteur est las, et vous êtes tristes ; c'est qu'il s'est démené sans rien sentir, et que vous avez senti sans vous démener. »

Volontiers j'accorderais à Diderot que c'est là un idéal. L'acteur qu'il nous décrit, qui rendrait tous les sentiments sans en éprouver aucun, serait vraiment le parfait comédien. Loin de le déprécier à nos yeux, ce parfait sang-froid devrait le rehausser singulièrement dans notre estime. Il lui permettrait de jouer tous les caractères sans altérer le sien et sans rien abdiquer de sa dignité d'homme. Ne vaudrait-il pas mieux avoir affaire à un artiste maître de lui-même, qui nous présenterait de sang-froid un rôle parfaitement étudié, qu'à un histrion qui se griserait de ses amours, de ses haines, de ses exploits de théâtre ; pis encore, à un halluciné qui prendrait au sérieux son personnage, et se croirait roi pour porter sur la tête une couronne de cuivre doré ? Sans doute une émotion vraie se reconnaîtra toujours à quelque signe, et sera bien autrement pathétique qu'une émotion feinte. Mais le théâtre est-il fait pour remuer les nerfs ou pour donner une impression d'art ? L'effet esthétique d'un drame bourgeois ou d'une tragédie serait-il accru, si nous savions que le pistolet qui menace Olympe est chargé, ou qu'Œdipe-roi va vraiment s'arracher les yeux ? Nous ne voulons pas que le sang coule sur la scène. De quel droit demanderions-nous aux comédiens de verser devant nous de vraies larmes, de ressentir les angoisses ou les transports qu'ils expriment, de se brûler à leur jeu pour notre plaisir ? Comme le dit excellemment Joubert, l'art théâtral n'a pour objet que la représentation. « Un acteur doit donc avoir l'air demi-ombre, demi-réalité. Ses larmes, ses cris, son langage, ses

gestes, doivent sembler demi-feints et demi-vrais. Il faut enfin pour que le spectacle soit beau, qu'on croie imaginer ce qu'on y entend, et que tout nous y semble un beau songe[1]. »

Mais de la question de droit passons à la question de fait. Est-il vrai que l'acteur « se démène sans rien sentir, et puisse exprimer toutes les passions sans en éprouver aucune » ?

Les confidences de comédiens illustres que Diderot invoque à l'appui de sa thèse auraient besoin d'être contrôlées et interprétées. Un acteur déclare que dans une scène pathétique où l'on aurait cru qu'il oubliait le monde entier pour vivre son rôle, il n'était préoccupé que de disposer noblement les plis de sa toge. Est-ce bien sûr? Qu'en sait-il lui-même? Dans les moments d'émotion on ne remarque que ses pensées les plus conscientes, les plus insolites, les moins en situation; on se rend mal compte de son véritable état d'âme. Et j'ajoute que c'est le comédien de profession qui est le moins capable de nous dire exactement ce qui se passe en lui. Ces pensées si détachées lui sont-elles venues au fort de son émotion apparente ou dans les intervalles lucides que lui laissait son rôle, aux points et virgules de sa tirade? L'esprit va vite, on a le temps de penser à bien des choses entre deux mots. Cette présence d'esprit même n'était-elle pas affectée, comme une petite comédie dans la grande, une comédie intime à laquelle il s'amusait pour le plaisir de nous mystifier davantage, se jouant le sang-froid tandis qu'il nous jouait la passion? A force de se travestir moralement, on perd la notion du vrai; on ne sait plus soi-même à quel moment on est tout à fait sincère.

Plus on y réfléchira, plus on se convaincra que cette parfaite indifférence est complètement inadmissible.

Considérons d'abord l'acteur dans la période la plus active de son métier, quand il prépare son rôle. Diderot ne semble pas y avoir songé. Il ne nous montre l'acteur qu'au moment

(1) *Pensées*, p. 260. Ce que Joubert dit du jeu des acteurs s'appliquerait tout aussi bien au décor : il charmera surtout quand il fera appel à l'imagination du spectateur, de manière à sembler, lui aussi, demi-feint et demi-vrai.

où il entre en scène, ayant dans sa tête son rôle tout composé, comme une leçon apprise d'avance. Mais cette leçon, on ne la lui a pas apprise vraiment; il faut qu'il l'ait lui-même étudiée.

Une fois qu'il a créé ses personnages, l'auteur dramatique les livre au comédien, qui les fait parler, agir, qui leur donne la réalité scénique. L'acteur n'est pas un simple figurant dont le dramaturge réglerait les pas. Qui lui a appris ses intonations, ses jeux de physionomie, ses gestes, ses attitudes? Si minutieuses que soient les indications qu'il reçoit de l'auteur, du régisseur, de la tradition, le comédien a forcément quelque initiative. Devant le rôle qu'on lui met en main, il se trouve à peu près dans la position de l'exécutant à qui l'on pose sur son pupitre un morceau de musique. On lui fournit les notes de son rôle, avec quelques indications de mouvement et d'expression. Il reste à préciser les nuances que l'auteur n'a pas marquées et que peut-être il n'avait pas arrêtées lui-même dans son esprit. Dans un rôle profondément étudié, chaque geste de l'acteur, chacune de ses intonations est une invention de détail, et c'est dans cette invention qu'il fait vraiment œuvre d'artiste. On dit, avec un peu d'ambition peut-être, qu'il crée son rôle. A coup sûr, il achève de le créer. Le personnage, qui a vécu d'abord dans l'esprit du dramaturge, continue de se développer dans l'esprit de l'acteur, où parfois il se transfigure pour devenir plus vrai, plus humain, plus vivant encore.

C'est dans cette période de préparation, quand il essaie ses jeux de physionomie devant une glace, quand il cherche ses intonations, c'est alors que l'acteur doit se pénétrer des sentiments de son personnage pour leur trouver une expression. On sait bien *en gros* qu'elle est la mimique de chaque passion. Mais quelle est la nuance d'intonation, le jeu exact de physionomie qui correspond à une situation donnée? Cela, on ne peut le savoir de connaissance acquise, on ne peut l'inventer : il le faut demander à la nature même, et il n'y a qu'un moyen de la consulter, c'est de se donner, par un

effort d'imagination, le sentiment voulu. On commence par faire comme si l'on était ému ; peu à peu, on oublie sa propre comédie, et l'émotion vient.

Poussant à outrance son paradoxe, Diderot n'a pas craint d'écrire que « c'est le manque absolu de sensibilité qui prépare les acteurs sublimes ». Il leur faut au contraire une sensibilité exquise, une âme étrangement impressionnable, dans laquelle toutes les passions humaines trouvent un écho et prennent une résonnance extraordinaire. — Je les connais pourtant, dira Diderot. « Dans le monde, lorsqu'ils ne sont pas bouffons, je les trouve polis, caustiques et froids, fastueux, dissipés, dissipateurs, intéressés, plus frappés de nos ridicules que touchés de nos maux ; d'un esprit assez rassis au spectacle d'un événement fâcheux, ou au récit d'une aventure pathétique... Cette sensibilité qu'ils s'arrogent et qu'on leur alloue, qu'en font-ils donc ? La laissent-ils sur les planches quand ils en descendent pour la reprendre quand ils y remontent ? » C'est justement cela. Car cette sensibilité dont ils ont besoin, c'est une sensibilité d'artiste, plus impressionnable aux fictions qu'aux réalités, capable de s'échauffer à froid et de se refroidir à volonté ; une sensibilité professionnelle, que volontiers ils réserveront, c'est assez l'habitude de tous les spécialistes, pour les exigences du métier.

Voilà le rôle préparé. L'acteur, parfaitement maître de tous ses effets, arrive au théâtre. Va-t-il nous dire son rôle de routine, sans payer en rien de sa personne ? A partir du moment où il entre en scène, n'est-il plus qu'un automate remonté d'avance, qu'un phonographe qui porte avec lui son discours tout enregistré ? Non encore. Ce n'est pas ainsi qu'on joue la comédie. On ne prend pas une expression de physionomie comme on se mettrait un masque sur la figure, sans se donner à un degré quelconque l'émotion correspondante ; et d'autre part il est impossible que la simple reproduction des signes extérieurs de la passion n'en réveille pas l'image et le sentiment. Gardez pendant quelque temps une contenance abattue, vous vous prendrez forcément à cette comédie, et votre humeur s'assombrira peu à peu. Crispez les

poings en poussant un cri de rage, vous sentirez passer en vous comme une onde de colère.

« Je ne puis comprendre, dit Piderit, que la simple imitation d'une expression mimique produise pour ainsi dire par action réflexe l'affection correspondante. Du moins je n'ai rien constaté de semblable lorsque, dans mes études de mimique, devant une glace, je cherchais à imiter et à reproduire une expression quelconque... A mes yeux, c'est simplement l'association des idées qui doit expliquer pourquoi chacun, en s'efforçant d'imiter certain mode mimique d'expression, éveille en lui en même temps certaines représentations d'affections.[1] » Qu'importe ? Cette association d'idées est si naturelle qu'on n'y peut échapper. Nos sentiments, et leur mimique, et cette sourde émotion physiologique qui de proche en proche gagne tout notre organisme quand nous sommes fortement émus, forment un tout naturel, un ensemble de phénomènes solidaires les uns des autres ; si l'un d'entre eux vient à être artificiellement reproduit, tous les autres tendent à reparaître spontanément. En répétant l'expérience de Piderit, je constate qu'il m'est facile de reproduire, sans émotion intérieure, des jeux de physionomie très simples, tels qu'un froncement de sourcils, une moue dédaigneuse, etc., mais dès que j'essaie de donner ce qu'on pourrait appeler le grand jeu, comme l'expression complète de la souffrance physique ou de la fureur, les idées douloureuses ou irritantes surgissent d'elles-mêmes, et bientôt je me trouve reporté en imagination à un moment où j'ai réellement éprouvé ces sentiments. Dans sa dramaturgie de Hambourg, Lessing montre comment un acteur qui aurait à rendre la colère, mais serait naturellement dépourvu de sentiment, pourrait s'en donner en rendant les signes volontaires, appris de la colère. « Supposons qu'il imite bien ces seuls signes, qu'on peut imiter dès qu'on le veut ; eh bien, par cela seul, son âme éprouvera un vague sentiment de colère, qui réciproquement agira sur le corps et y produira ces changements qui ne dépendent pas seule-

(1) *La mimique et la physiognomonie*, Alcan, 1888, p. 20.

ment de notre volonté ; son visage s'enflammera, ses yeux étincelleront, ses muscles se gonfleront ; en un mot, il aura l'apparence d'un homme réellement en courroux, sans y être, sans comprendre le moins du monde pourquoi il devrait y être.[1] » Cette observation nous fait bien voir comme l'émotion morale est étroitement unie à l'émotion physique. Dans cette série de phénomènes enchaînés les uns aux autres, le sentiment apparaît ici comme effet, là comme cause, dans tous les cas comme moment nécessaire et partie intégrante de la série. Une seule chose me semble à reprendre et m'étonne dans cette analyse ; c'est que pour Lessing on puisse prendre ainsi l'apparence d'un homme en courroux *sans y être :* si la seule imitation des signes les plus extérieurs de la colère en donne déjà le vague sentiment, comment l'imitation complète, profonde de l'émotion physique ne provoquerait-elle pas une émotion morale encore plus sensible ?

A ce phénomène d'association des idées ne peut manquer de se joindre un phénomène de sympathie. L'acteur n'a pas seulement conscience de ses jeux de physionomie, il se voit, il s'écoute ; il reçoit, comme les spectateurs eux-mêmes, le contre-coup des émotions qu'il exprime.

Mme Talma raconte dans ses *Mémoires* qu'un jour où elle représentait le personnage d'Andromaque, elle se sentit si profondément émue, que des larmes coulèrent, non seulement des yeux de tous les spectateurs, mais de ses propres yeux. La tragédie terminée, un de ses admirateurs s'élance dans sa loge, et lui prenant la main : « Oh ! ma chère amie, c'était admirable ! C'était Andromaque elle-même ! Je suis sûr que vous vous imaginiez être en Epire, être la veuve d'Hector. — Moi, répondit-elle en riant, pas le moins du monde ! — Pourtant, vous étiez véritablement émue, puisque vous pleuriez ! — Sans doute je pleurais ! — Sur qui ? sur quoi ? Qui vous faisait pleurer ? — Ma voix ! — Comment, votre voix ! — Oui, ma voix ! Ce qui me touchait, c'était l'expression que ma voix donnait aux douleurs d'Andro-

(1) Trad. Ed. de Suckau. Paris, Didier, 1869, p. 18.

maque, non pas ces douleurs elles-mêmes. Ce frisson nerveux qui parcourait tout mon corps, était la secousse électrique produite sur mes nerfs par mes propres accents. J'étais à la fois actrice et auditrice. Je me magnétisais moi-même.[1] »

Que l'habitude émousse à la longue ces sentiments ; qu'un comédien qui joue un rôle pour la cinquantième fois finisse par n'y plus prendre grand intérêt personnel, cela est fatal. Aussi éprouvera-t-il de temps à autre le besoin de se stimuler intérieurement, de se remonter en quelque sorte, surtout quand il arrivera aux grandes scènes de son rôle, celles où le pathétique doit être porté à son maximum d'intensité. Quand cet effort même lui deviendra impossible, quand il se sentira tout à fait éteint, refroidi, indifférent à son jeu, il n'aura rien de mieux à faire que d'abandonner le rôle.

Le paradoxe de l'artiste.

Généralisons cette théorie. Appliquons-la à tous les arts d'expression. Jusqu'à quel point l'artiste qui veut exprimer la passion doit-il l'éprouver lui-même ?

« La sensibilité, dit toujours Diderot, n'est guère la qualité d'un grand génie. Ce n'est pas son cœur, c'est sa tête qui fait tout. » Mais comment l'homme qui n'a pas de cœur en mettrait-il dans son œuvre ? Où prendrait-il les beaux sentiments qu'il exprime ? Comment inventerait-il la passion? On ne comprendrait pas les invectives de la satire sans colère, les pleurs de l'élégie sans douleur, l'enthousiasme lyrique sans réelle exaltation cérébrale. Tout cela peut s'imiter, mais non s'imaginer à froid.

L'artiste ne trouvera l'expression pathétique d'un sentiment qu'en faisant effort pour s'en pénétrer lui-même. Cette auto-suggestion s'opère progressivement, par actions et réactions intérieures d'intensité croissante, comparables au phénomène de *self-induction* que l'on utilise dans certaines

1) Cité par E. Legouvé, *L'art de la lecture*, ch. VII.

machines électriques. — Un orateur commence à parler ; le sentiment encore faible qui lui inspire ses premières phrases s'accroît de l'émotion qu'il éprouve à les entendre, et cette émotion à son tour lui suggère des phrases plus passionnées, jusqu'à ce qu'il se soit monté au maximum d'excitation cérébrale. « Telle est la force des pensées et des sentiments dont l'orateur fait usage, qu'il n'a pas besoin de feinte et d'artifice. La nature même des moyens qu'il emploie pour remuer les cœurs agit plus profondément encore sur lui-même que sur aucun de ceux qui l'écoutent [1]. »

Le pianiste qui improvise se met à son piano sans autre idée que de jouer quelque chose. Il commence par quelques accords plaqués au hasard du doigté, car l'instrumentiste a l'harmonie dans les doigts autant que dans la tête ; ces accords lui suggèrent un commencement d'émotion ; cette émotion lui suggère de nouveaux accords, plus expressifs, puisqu'ils prennent un sens pathétique déterminé ; ainsi elle ira toujours en grandissant, s'exaltant par son expression même.

De la même manière le poète s'émeut des vers qu'il écrit, et cette émotion lui en inspire de plus pathétiques encore ; de vers en vers, les sentiments qu'il s'applique à rendre lui sont rendus à lui-même amplifiés par une sorte de résonnance morale. Mais pour s'émouvoir ainsi à volonté, pour s'émouvoir de ses propres émotions, il faut vraiment qu'il soit impressionnable à l'excès. Comme nous voilà loin de cette indifférence magistrale, de ce détachement des émotions exprimées, que l'on a quelquefois attribué à l'artiste !

Une chose même doit étonner, c'est qu'une telle méprise ait été possible. Voici comment je l'expliquerai. Le cœur du poète doit être un foyer brûlant de vie, de sentiment et de passion. Mais cette ardeur ne paraît pas à la surface. Si l'on me passe cette comparaison industrielle, je dirai que le poète, comme un mécanicien exercé, ménage son combustible. Il se garde de le consumer d'un coup en une grande flambée. On ne chauffe pas une locomotive avec un feu de paille, mais

(1) Cicéron. *De l'orateur*, l. II, ch. XLVI.

avec un feu puissant et concentré, qui se transformera tout entier en travail; toute déperdition de chaleur serait un gaspillage de force. Le véritable artiste semble en effet insensible, parce qu'il n'a pas les manifestations ordinaires de la sensibilité. Mais ce que nous lui demandons, ce ne sont pas des cris, et des larmes, et de grands pas dans sa chambre, et un désespoir convulsif : ce sont de beaux vers ou de belles symphonies. Il faut donc qu'il interdise aux sentiments qui l'oppressent tout autre dérivatif que leur expression artistique. Il est attaché, obstiné à son œuvre. Si vous le regardez au travail, vous ne verrez qu'un air de réflexion, parfois un vague sourire; tout se passe au dedans. Mais ces sentiments, pour ne pas se traduire au dehors par une exubérance de gestes, n'en sont que plus concentrés et plus intenses. Tout ce qu'il a d'amour, d'espérance, de regrets, de vague tristesse ou de sombre désespoir, il le met dans ses œuvres. Nous pleurons notre douleur, il chante la sienne, et c'est parce qu'il l'exhale tout entière dans ses stances douloureuses que nous ne pouvons les lire sans nous sentir venir les larmes aux yeux.

Mais s'il n'est pas de sang-froid, s'écriera Diderot, comment pourra-t-il trouver ses rimes, combiner son plan, préparer ses effets? — L'étude que nous ferons tout à l'heure du *dédoublement de personnalité* nous montrera comment le parfait sang-froid est compatible avec la plus vive excitation, et dissipera, je l'espère, les derniers doutes qui pourraient nous rester dans l'esprit après cette longue discussion. Si Diderot avait tenu plus de compte de ce phénomène, qui ne lui a pas échappé pourtant, il ne nous aurait pas donné de l'artiste une psychologie si paradoxale et si incomplète, malgré tant d'observations justes.

CHAPITRE V

CHANGEMENTS DE PERSONNALITÉ

Les dernières illusions qu'il nous reste à étudier sont les plus profondes et peut-être les plus surprenantes de toutes : ce sont les illusions poétiques et dramatiques par lesquelles nous revêtons en quelque sorte une personnalité étrangère, et substituons à notre Moi réel un Moi fictif.

Tous nous prenons, petits et grands, un plaisir infini aux changements de personnalité qui nous transportent soit dans des personnages réels, soit dans des personnages imaginaires.

Dès l'enfance, nous nous délectons aux métempsychoses. Si j'étais oiseau! Si j'étais papillon! Si j'étais nuage! La prédilection de l'enfant pour les contes d'animaux ne s'explique pas seulement par la sympathie instinctive qu'il a, comme nous le verrons, pour les bêtes, et par ce qu'il retrouve d'enfantin dans leur genre de vie. Elle tient encore et surtout à l'attrait romanesque de ces existences si variées, si originales. Une histoire de bêtes, voilà ce qui parle à son imagination et le transporte vraiment dans un autre monde! Il dispute au lièvre le prix de la course avec le hérisson des frères Grimm; avec le rossignol d'Andersen, il chante au clair de lune dans la feuillée profonde; avec la chevrette d'A. Daudet il vagabonde dans la montagne, et toute la nuit se bat contre le loup. Il n'est pour ainsi dire pas de jeu dans lequel l'enfant ne commence par changer de personnalité. C'est une métempsychose perpétuelle, et délicieuse.

Pour vivre de cette existence idéale et prendre ainsi mille

personnages divers, adultes nous avons la poésie et le roman, la comédie et le drame, l'opéra comique ou tragique, toutes les œuvres d'imagination en un mot. La valeur artistique de l'œuvre nous est, le plus souvent, assez indifférente. Ce n'est qu'à force de culture qu'on arrive à s'intéresser en littérature à la justesse de l'imitation et à la beauté de la forme. Les livres que nous lisons peuvent être mal écrits, peu nous importe, pourvu qu'ils nous donnent de beaux rêves. Nous faire courir toutes les aventures, jouir ou souffrir de toutes les passions, aimer de toutes les amours, voilà quel est d'ordinaire pour nous le but de l'œuvre d'art et sa raison d'être. Un artiste sérieux pourra protester contre cette conception de l'art trop romanesque et à tout prendre un peu puérile. Un austère moraliste pourra condamner l'art lui-même qui met trop d'illusion dans la vie. Paroles perdues, on n'étouffera pas ce puissant instinct poétique qui a ses racines au plus profond de notre être. Nous ne saurions nous résigner à n'être que ce que nous sommes. Pour dépenser toutes les énergies latentes accumulées en nous par l'hérédité, notre vie réelle, si bien remplie qu'elle soit, ne peut nous suffire; nous voulons passer par tous les modes de l'existence; nous aspirons à la vie multiple, universelle, indéfiniment variée; et ce désir, que nous ne pouvons satisfaire en réalité, toujours nous chercherons à l'assouvir en rêve. Ce phénomène psychologique du transfert de personnalité a donc une importance capitale et mérite d'être étudié de près. Il se produit de la manière la plus nette dans la contemplation poétique, chez le lecteur qui parcourt un roman et le spectateur qui assiste à un drame, chez le comédien qui fait effort pour entrer dans son rôle, chez l'auteur dramatique quand il fait parler et vivre ses personnages. Nous l'étudierons successivement à ces divers points de vue, passant ainsi des cas où l'imagination est plutôt passive à ceux où elle montre le plus d'initiative et d'activité, de la suggestion à l'auto-suggestion.

I. — TRANSFERT DU MOI DANS UN OBJET RÉEL

Au milieu d'une grande place noire de spectateurs un ballon gonflé se balance, tirant sur ses cordes, prêt à prendre l'essor. L'aéronaute monte dans la nacelle et l'énorme sphère s'élève, l'emportant dans l'espace. Quel silence alors dans la foule ! Tous les assistants, immobiles, muets, le cœur serré, suivent des yeux le ballon qui monte ; quelques-uns pâlissent et se sentent les genoux faibles : ils se mettent à la place de cet homme qu'ils voient là-haut, tout petit, dans le vide ; et rien que d'y penser, ils sont pris de vertige. — Nous regardons un couvreur qui pose des tuiles sur un toit ; un instant il se penche trop, il va tomber : nous en éprouvons comme une commotion, avec l'horreur de la chute. — Nous assistons pour la première fois à une opération chirurgicale. C'est avec angoisse que nous voyons le chirurgien préparer ses instruments ; au moment où il s'approche du patient, il nous semble que notre heure est venue. A chaque incision faite sur une partie du corps, nous sentons en nous, dans la partie correspondante, une douleur lancinante ; notre chair tressaille et se crispe sous le bistouri. — D'où vient que nous ne pouvons assister, avec le détachement du simple observateur, à de tels spectacles ? Comment éprouvons-nous si vivement pour notre compte des émotions que seule la personne observée devrait ressentir ? On conçoit qu'il ne s'agit plus là de simple sympathie. Cette brusque secousse, ce choc en retour de l'effroi ou de la douleur ne peut être confondu avec le mimétisme moral, lent envahissement du moi par les sensations réelles ou apparentes d'un autre moi. On a expliqué ce phénomène par bien des causes, qui toutes en effet peuvent concourir à sa production. Mais la principale, sans contredit, est dans cette illusion par laquelle nous nous identifions avec l'objet de notre contemplation. Quand un autre être manifeste devant nous de la douleur, nous ne souffrons pas seulement avec lui, nous

souffrons en lui. Notre émotion s'explique par un véritable transfert de personnalité.

Je n'ai cité à dessein que des cas exceptionnels et en quelque sorte pathologiques, où le phénomène est mis en évidence. Mais en y faisant un peu attention, on constatera qu'à chaque instant nous sortons ainsi de nous-mêmes pour entrer dans l'état de conscience d'autres personnes. Ce n'est qu'un léger vertige qui peut passer inaperçu, un commencement d'illusion dont nous avons à peine conscience. On reconnaîtra pourtant que l'illusion s'est réellement produite à ce fait, que nous prenons pour notre compte les idées, les sentiments de la personne considérée, avec une tendance à reproduire sympathiquement son attitude, ses gestes, son expression de physionomie.

Nous pouvons, par un effort d'imagination, nous transporter dans une personne quelconque. Mais il y a des affinités naturelles. Eprouvons-nous pour une personne de la rancune, de la haine, du mépris ? Il nous devient impossible de partager ses sentiments ; nous en prenons plutôt le contre-pied ; ses contrariétés nous sont joie, ses déceptions nous sont triomphe. Nous ne nous identifierons volontiers qu'avec les personnes pour lesquelles nous nous sentons de l'affection ou de l'intérêt, et qui nous sont, comme on dit, sympathiques. Encore partagerons-nous plus facilement ceux de leurs sentiments que nous comprenons et approuvons. En cour d'assises, le public se mettra du côté de la défense ou du ministère public, selon qu'il croira l'accusé coupable ou non. L'avocat qui parle pour son client se met toujours de compagnie avec lui : « Non, nous n'avons pas commis ce crime ! J'accorde que notre jeunesse a été orageuse... » Et il se débat contre l'accusation, il la prend à son compte, il croit défendre sa propre tête. Réciproquement, le client s'identifie dans une certaine mesure avec son avocat, prenant au sérieux, tant qu'il l'écoute parler, ses protestations d'innocence. Quand nous assistons à une discussion, nous nous identifions avec celui des interlocuteurs qui nous semble avoir raison, parlant avec lui et ne faisant qu'écouter les autres, les regardant d'un

air ironique quand ils nous font une objection, impatientés quand ils font mine de reprendre sur nous l'avantage.

Au théâtre, nous nous identifions avec l'acteur en scène, surtout si sa personne ou son rôle nous est sympatique. Dans une comédie, il est rare qu'il n'y ait pas un Ariste qui juge l'action tandis qu'elle se déroule, comme faisait le chœur antique; cela répond à un besoin du spectateur: il faut que quelqu'un parle pour lui, ou plutôt qu'on lui présente quelqu'un avec qui il puisse s'identifier complètement. Dans un drame populaire, quand arrive l'inévitable scène du revirement, où la victime jusque-là résignée tient tête à son oppresseur et lui dit enfin son fait, comme les assistants se redressent, eux aussi! Comme ils scandent en eux-mêmes les apostrophes de la victime! Comme ils triomphent de la confusion du traître! Pas un instant ils n'ont songé à se mettre de l'autre côté. Nous ne pouvons nous résigner à tenir les rôles ingrats.

Cette faculté de se transporter en autrui, que nous possédons tous plus ou moins, doit être surtout développée chez les romanciers, du moins chez ceux qui ne se contentent pas de nous mettre sous les yeux la vie extérieure de leurs personnages, mais se faisant de leur art une idée plus haute, se croient tenus de nous faire assister au drame intérieur de leurs passions. Pour nous faire entrer ainsi dans l'intimité du cœur humain, il est nécessaire qu'ils commencent par y entrer eux-mêmes. Edgard Poë, dans la *Lettre volée*, cite le cas d'un enfant de huit ans dont l'infaillibilité au jeu de pair ou impair faisait l'admiration universelle. Son procédé pour deviner la pensée de son adversaire était de s'identifier en imagination avec lui. « Quand je veux savoir jusqu'à quel point quelqu'un est circonspect ou stupide, jusqu'à quel point il est bon ou méchant, ou quelles sont actuellement ses pensées, je compose mon visage d'après le sien aussi exactement que possible, et j'attends alors pour savoir quels pensers ou quels sentiments naîtront dans mon esprit ou dans mon cœur, comme pour s'appareiller et correspondre avec ma physionomie. » — Ce que faisait cet enfant, c'est ce que les observateurs du

cœur humain doivent faire pour en prendre connaissance. Ce n'est pas seulement en regardant les hommes, en épiant leurs actes qu'on peut savoir ce qui se passe dans leur tête et dans leur cœur. Une âme ne s'observe pas du dehors, mais du dedans ; pour la connaître, il faut entrer en elle, s'identifier avec elle, la pénétrer. Il faut l'aimer aussi, car on ne comprend bien que ce que l'on aime. On n'est pas romancier sans ce don de métempsychose et d'universelle sympathie, qui permet de s'intéresser à tous les états de l'âme humaine et d'en faire son propre état de conscience. On s'est demandé parfois comment Balzac avait acquis cette étonnante information psychologique, qui lui a permis de mettre sur pied, dans sa comédie humaine, tant de personnages vivants et réels. Il nous donne son procédé dans *Facino Cane*. « Une seule passion m'entraînait en dehors de mes habitudes studieuses; mais n'était-ce pas encore de l'étude ? J'allais observer les mœurs du faubourg, ses habitants et leurs caractères. Aussi mal vêtu que les ouvriers, indifférent au décorum, je ne les mettais pas en garde contre moi ; je pouvais me mêler à leurs groupes, les voir concluant leurs marchés et se disputant à l'heure où ils quittent le travail. Chez moi l'observation était déjà devenue intuitive, elle pénétrait l'âme sans négliger le corps ; ou plutôt elle saisissait si bien les détails extérieurs, qu'elle allait sur-le-champ au delà ; elle me donnait la faculté de vivre de la vie de l'individu sur laquelle elle s'exerçait en me permettant de me substituer à lui, comme le derviche des *Mille et une nuits* prenant le corps et l'âme des personnes sur lesquels il prononçait certaines paroles. Lorsque, entre onze heures et minuit, je rencontrais un ouvrier et sa femme revenant ensemble de l'*Ambigu comique*, je m'amusais à les suivre depuis le boulevard du Pont-aux-Choux jusqu'au boulevard Beaumarchais. Ces braves gens parlaient d'abord de la pièce qu'ils avaient vue; de fil en aiguille ils arrivaient à leurs affaires... En entendant ces gens, je pouvais épouser leur vie, je me sentais leurs guenilles sur le dos, je marchais les pieds dans leurs souliers percés ; leurs désirs, leurs besoins, tout passait dans mon âme et mon

âme passait dans la leur; c'était le rêve d'un homme éveillé. Je m'échauffais avec eux contre les chefs d'atelier qui les tyrannisaient ou contre les mauvaises pratiques qui les faisaient revenir plusieurs fois sans les payer. Quitter ses habitudes, devenir un autre que soi par l'ivresse des facultés morales et jouer ce jeu à volonté, telle était ma distraction. A quoi dois-je ce don? Une seconde vue? Est-ce une de ces qualités dont l'abus mènerait à la folie? Je n'ai jamais recherché les causes de cette puissance, je la possède et je m'en sers, voilà tout. »

C'est bien ainsi que les véritables romanciers doivent observer les hommes, en s'identifiant avec eux. Le transfert de personnalité, qui chez nous n'est qu'un jeu d'esprit, devient chez eux un procédé d'information. Ils ne se laissent pas seulement aller à l'illusion ; ils l'appellent, ils la provoquent, ils s'en font une habitude professionnelle et comme un besoin, je dirais une manie si le but n'était pas si sérieux.

Nous ne nous identifierons pas seulement avec les personnes semblables à nous, mais avec tous les êtres animés. Qui de nous, regardant l'oiseau qui plane au plus haut des airs, ne s'est un instant identifié avec lui au point d'en avoir le vertige ? Cette sympathie pour les bêtes est remarquable chez l'enfant, qui prendra plutôt à son compte les souffrances d'un animal que celles d'une grande personne ou même d'un autre enfant. C'est qu'ici encore la tendance à l'identification est plus forte quand l'être que nous avons devant les yeux nous inspire plus d'intérêt. Comment l'enfant n'aimerait-il pas les animaux ? Il les voit plus petits, plus faibles, à coup sûr moins avancés dans l'existence et en quelque sorte plus enfants que lui; ce sont pour lui les humbles, les protégés et par conséquent les êtres intéressants par excellence.

Par analogie enfin, par l'illusion poétique, nous nous identifierons avec tout ce qui semble sentir ou vivre de quelque manière, avec le saule penché tristement sur l'eau morte d'un étang, avec la fleur moite de rosée qui s'éveille en frissonnant dans l'air frais du matin, avec les feuilles sèches qui tournent en rond au coin d'un vieux mur.

A la suite d'une contemplation prolongée, il nous arrive de nous identifier avec les objets matériels au point de nous perdre vraiment en eux. Un romancier dont l'attention s'est fréquemment portée sur les états exceptionnels de l'âme, George Sand, a observé et tenté d'expliquer cette illusion[1]. « Les moments où, saisi et emporté hors de moi par la puissance des choses extérieures, je puis m'abstraire de la vie de mon espèce, sont absolument fortuits, et il n'est pas toujours en mon pouvoir de faire passer mon âme dans les êtres qui ne sont pas moi. Quand ce phénomène naïf se produit de lui-même, je ne saurais dire si quelque circonstance particulière, psychologique ou physiologique, m'y a préparé. — A coup sûr il y faut l'absence de vive préoccupation ; la moindre cause de sollicitude éloigne cette sorte d'extase intérieure, qui est comme un oubli involontaire et imprévu de ma propre vitalité. — Cela arrive certainement à tout le monde ; mais je voudrais rencontrer quelqu'un qui pût me dire : Cela m'arrive de la même manière. Il y a des heures où je m'échappe de moi, où je vis dans une plante, où je me sens herbe, oiseau, cime d'arbre, nuage, eau courante, horizon, couleur, forme et sensations changeantes, mobiles, indéfinies; des heures où je cours, où je vole, où je nage, où je bois la rosée, où je m'épanouis au soleil, où je dors sous les feuilles, où je plane avec les alouettes, où je rampe avec les lézards, où je brille dans les étoiles et les vers luisants, où je vis enfin dans tout ce qui est le milieu d'un développement qui est comme une dilatation de mon être. Je n'ai pas rencontré cet interlocuteur... J'aurais voulu le rencontrer pourtant, à la condition qu'il fût plus savant que moi et qu'il pût me dire si ces phénomènes sont le résultat d'un état du corps ou de l'âme, si c'est l'instinct de la vie universelle qui reprend physiquement ses droits sur l'individu, ou si c'est une plus haute parenté, une parenté intellectuelle avec l'âme de l'univers, qui se révèle à l'individu délivré, à certaines heures, des liens de la personnalité. »

(1) *Impressions et souvenirs*, premières pages.

Essayons de trouver cette explication. — A l'état normal, nous sommes avertis de l'existence de notre corps par le contact des objets extérieurs et les sensations diverses qui accompagnent le jeu de la vie; et c'est dans le corps ainsi perçu que nous localisons notre moi. Mais naturellement cette localisation est vague et variable comme les impressions qui la déterminent. A mesure que celles-ci s'affaiblissent, le sentiment de notre existence locale s'altère et finit par se perdre complètement. Il m'est arrivé quelquefois, dans cet instant de somnolence lucide qui précède le réveil, de me demander où était mon corps, et comment je le trouverais orienté dans l'espace quand j'ouvrirais les yeux. La contemplation même, en nous absorbant dans une perception unique, tend à produire cet état d'anesthésie, où se perd le sentiment de l'existence corporelle. C'est le *ravissement* mystique. — Nous ne sommes plus dans notre corps. Où sommes-nous donc? Auprès de l'objet que nous contemplons. Quand de ma fenêtre je considère les allées du jardin voisin, en même temps que je les regarde je m'y promène idéalement, et c'est bien là-bas que je suis. Quand, penché sur le parapet d'un pont, on regarde couler le fleuve rapide, on se sent emporté, roulé dans ses tourbillons. Si l'objet est trop lointain pour que nous puissions perdre la notion de sa distance, nous aurons conscience, non de l'atteindre, mais d'aller vers lui. Là-bas, par une échappée entre les arbres, je distingue quelques toits rouges, un bois lointain, l'horizon bleuâtre; et je sens très bien que moi-même je m'en vais par cette échappée. Quand je contemple une étoile, ma contemplation est comme un élan qui m'emporte vers elle, toujours vers elle, à l'infini. — D'autres fois, c'est plutôt comme une dilatation du moi. Quand je m'élève sur une montagne, à mesure que je découvre un plus vaste horizon, il me semble que je m'étends plus largement dans tout cet espace, depuis les objets les plus rapprochés où je me sens bien présent jusqu'aux objets les plus lointains où je me perds. D'où peut venir ce sentiment d'orgueil qui nous saisit devant les grands spectacles de la nature? Est-ce du contraste entre notre petitesse physique

et notre grandeur morale ? Ou bien admirons-nous l'effort de notre raison qui, par delà l'étendue dont notre imagination ne peut que reculer les bornes, nous fait concevoir l'infini ? Non, ce sont là des idées qui ne viennent qu'à la réflexion. Notre impression immédiate, au moment où nous voyons l'espace infini s'ouvrir devant nous, me semble plutôt celle d'une expansion infinie de notre être. L'espace, ce n'est pas le vide; c'est la conscience de soi dilatée au delà de toute limite ; c'est l'omniprésence. Ce qui fait le caractère sublime de cette notion, c'est qu'à l'instant où elle se présente à nous, brusquement elle nous donne un sentiment intime d'immensité. Nous reconnaissons là l'extase panthéistique, cet évanouissement du moi dans le grand tout, dans l'Être universel. « Je sens, disait Spinosa, je sens, je perçois que je suis éternel ! » Nous aussi ne serions-nous pas tentés de dire, quand nous contemplons le ciel étoilé : « Je sens, je perçois que je suis infini ! » A ce moment il nous semble que l'Être s'illumine dans ses profondeurs, que la vérité nous apparaît dans un éclair. Simple vertige, peut-être. Le grand mystère nous a-t-il été dévoilé ? N'avons-nous eu qu'une seconde d'éblouissement ?

Cette expansion apparente du moi est déjà une sorte de dispersion dans les choses. S'en aller vers elles, se mêler à elles, se perdre en elles, ne sont-ce pas là des illusions de même nature, qui ne diffèrent que par des nuances d'impression, peut-être d'expression ? A la suite d'une contemplation prolongée et involontaire, qui en portant toute notre attention sur l'objet nous a complètement ôté conscience de notre existence propre, on peut dire que nous n'existons plus vraiment : notre état de conscience, c'est l'objet même. Le surcroît de l'illusion s'expliquera par le jeu naturel de la rêverie, qui nous porte à nous mettre en imagination dans les êtres et même dans les choses, pour le plaisir de vivre d'un autre mode d'existence.

Il serait difficile d'ailleurs de dire en quel sens l'illusion se produit. Au lieu d'avoir la sensation de me perdre dans la nature, pourquoi ne croirais-je pas aussi bien que je suis envahi par elle, que les choses entrent en moi et devien-

nent moi? Cette illusion inverse semble se produire surtout quand nous recevons des choses quelque sensation très vague, presque inconsciente, et cependant très pénétrante : ainsi l'approche de l'orage, l'ombre d'une nuée qui passe sur notre tête, la fraîcheur qui le soir monte des vallées, un souffle tiède chargé d'effluves printanières. Les odeurs ont ce caractère au plus haut degré. Aussi les trouverons-nous presque toujours dans les occasions où nous avons éprouvé quelque impression de ce genre : ce seront les émanations d'un étang, l'odeur de pierre mouillée qui se dégage des rochers, les senteurs saumâtres de l'océan. Il y a là une véritable imprégnation physique qui nous fait croire à une sorte de diffusion des choses en nous.

Les perceptions de l'ouïe et de la vue, si nettement objectives à l'état normal, peuvent elles-mêmes prendre par exception un caractère de subjectivité. Cela se produit dans la contemplation distraite, quand notre attention, après s'être fixée sur les choses, commence à s'en retirer. Nous continuons de voir et d'entendre, mais passivement, sans plus penser à la signification de ces reflets qui arrivent à nos yeux, de ces rumeurs qui frappent nos oreilles; nous ne percevons plus vraiment, nous ne faisons plus que sentir. Ainsi, quand je regarde le ciel bleu en pensant à autre chose, on peut dire que je ne le vois plus; mais je goûte encore le charme de sa couleur; je me sens pénétré de ce bleu exquis comme je le serais d'un parfum. De même pour les bruits très vagues, très doux, très harmonieux, qui se trouvent à l'unisson de mes sentiments actuels : en les écoutant, je perdrai la notion de leur extériorité; il me semblera que je les entends en moi-même, comme une voix intérieure, comme une résonnance de mon être. C'est l'état de pur impressionnisme [1].

La vérité est que toutes ces illusions se mêlent, et que le sentiment de la personnalité, dans cette contemplation

(1) Voir dans une étude de J. Lemaître sur Verlaine (*Les Contemporains*, 4e série, p. 75), une curieuse analyse de cet état.

rêveuse, se trouble trop pour que nous puissions même dire qu'il est altéré dans un sens déterminé. — Après une longue promenade en forêt, vous faites halte dans une clairière. C'est un repos délicieux. Des insectes bourdonnent. Le vent, effleurant la cime des arbres, agite doucement la feuillée, dont le bruissement frais et léger vous assoupit. Etendu dans l'herbe, peu à peu vous perdez conscience de votre existence personnelle. Est-ce l'âme des choses qui entre en vous, avec les rumeurs de la forêt, la lueur bleue du ciel et les parfums de la prairie ; ou vous perdez-vous en elles, et n'êtes-vous plus que la conscience éparse de la forêt assoupie? Vous ne sauriez le dire. Vous n'y songez pas. Vous sentez seulement votre Moi se confondre peu à peu avec le monde extérieur, s'en aller flottant dans de vagues senteurs de fleurs chaudes et de mousse ensoleillée ; et vous vous abandonnez à cette indécision qui vous charme. Une impression de fraîcheur vous réveille. Vous relevez votre tête, encore lourde de somnolence, et promenez autour de vous un regard étonné. Où suis-je? Où étais-je tout à l'heure? Si je regarde en moi, je trouve que je m'étais laissé envahir par la nature ; il me semble que je suis encore un peu mousse, insecte, brise et nuage. Si je regarde hors de moi, partout, dans les objets qui m'entourent, je retrouve quelque chose de moi-même. Enfin, je me remets en marche. L'effort même que je fais pour m'y décider me rend conscience de moi-même. Le Moi et le Non-Moi, un instant confondus dans l'existence indéterminée, s'opposent de nouveau l'un à l'autre.

Si maintenant nous analysions les œuvres des poètes qui ont eu au plus haut degré le sentiment de la nature, nous verrions que cette identification avec les choses, qui se produit chez nous accidentellement dans un moment d'oubli, est chez eux habituelle et dans une certaine mesure intentionnelle, comme est l'identification avec les personnes chez le romancier. Eux aussi, ils appellent l'illusion. Eux aussi, ils la regardent comme un moyen de pénétrer la réalité.

Le moment est venu de répondre à la dernière question que nous posait George Sand. Quand nous nous perdons

ainsi dans les choses, cédons-nous à un simple vertige, ou avons-nous, dans une sorte d'extase métaphysique, la révélation d'une vérité profonde? J'inclinerais, comme George Sand, vers cette seconde hypothèse. N'y a-t-il pas autant de vérité dans cette rêverie, où nous sentons notre propre existence solidaire de la vie universelle, que dans la réflexion, où le Moi s'isole du monde entier? Et tout au moins, dans le moment même où nous nous laissons aller à cette prétendue illusion, n'est-elle pas l'expression exacte de notre état actuel? Je ne dis pas qu'on puisse toujours prendre les songes du poète comme autant de révélations, et qu'il atteigne infailliblement la vérité; je dis que souvent il s'en approche autant que l'homme puisse faire. Si la connaissance ultime est celle qui atteint, non la superficie, mais le fond de l'être, la méthode poétique est la vraie. Se représenter la chose en soi, c'est se figurer ce qu'elle serait pour elle si elle avait une sourde conscience d'elle-même; et nous n'avons qu'une façon de nous la figurer ainsi par le dedans, c'est de nous mettre en elle. Mais pour que cette poésie ou cette métaphysique, comme on voudra, ne soit pas un simple jeu d'esprit, il faut ne pas se mettre dans les choses avec ses pensées, ses sentiments, ses passions d'homme. Les personnifier simplement est tâche trop facile : un enfant y réussit du premier coup aussi bien que le plus grand poète ; et vraiment c'est l'enfance de l'art. Nous ne devons leur prêter notre âme que dégradée, engourdie autant qu'il le faudra pour nous retrouver à leur niveau. Il ne s'agit pas de les identifier à nous, mais de nous identifier à elles. « En animant la nature, dit M. Guyau, il est essentiel de mesurer les degrés de vie qu'on lui prête. Il est permis à la poésie de hâter un peu l'évolution de la nature, non de l'altérer. » L'idéal serait encore de ne pas même hâter cette évolution naturelle, mais de s'y adapter exactement. Le véritable poète n'est pas celui qui prête à la mer des fureurs, des tristesses, des extases, mais celui qui se représente cette existence lourde, opaque, inconsciente, ce recommencement sans fin, cette mobilité sans but, comme l'a fait Guyau lui-même dans

une page de sa *Morale*, effort vraiment sublime de l'imagination poétique pour se représenter les choses telles qu'elles sont. La poésie ainsi définie n'est plus en conflit avec la science; elle la complète plutôt. L'esprit du savant s'arrête aux phénomènes; l'âme du poète essaie d'aller plus loin, et par le rêve même s'enfonce en pleine réalité.

II. — TRANSFERT DU MOI DANS UN OBJET IMAGINAIRE

Lorsque nous sommes en présence d'objets réels, nous sommes gênés, pour nous mettre en eux, par leur évidente extériorité. Il n'en sera pas de même quand notre pensée se portera sur des personnages ou des objets imaginaires. Nous pouvons les modifier un peu, pour nous les rendre en quelque sorte plus assimilables. Nous ne sommes plus avertis de ce qu'il y a d'invraisemblable dans cette métempsychose par des perceptions vives qui nous rappellent au sentiment de la réalité. Il ne me faut qu'un léger effort d'esprit pour me représenter, comme V. de Laprade, la vie morale d'un chêne [1], ou, comme V. Hugo, les sensations du caillou

Glacé du froid profond de la terre lugubre,
Informe et châtié [2]!

Cette personnification me sera bien difficile si j'ai sous les yeux un arbre ou un tas de cailloux réel. Tout à l'heure, cherchant à me représenter les illusions de la contemplation rêveuse, je me figurais divers objets réels; songeant au ruisseau qui coule, à la vague qui se déroule paresseusement sur la grève, à l'arbre qui frissonne au vent, je me disais : Si j'étais cela! Et m'identifiant par un effort d'imagination à ces divers objets, je m'apparaissais à moi-même comme dispersé dans les objets extérieurs. Je pensais à l'aéronaute enlevé dans les airs, au couvreur qui manque de tomber de son toit,

(1) *Odes et poèmes*, Le poème de l'arbre.
(2) *Les Contemplations*, Pleurs dans la nuit.

et je me voyais à leur place. Mais ces objets, ces personnages, je ne les avais pas sous les yeux en réalité. Avais-je grand mal à me mettre en eux, ne les contemplant qu'en moi?

En suivant cette idée, on serait amené à soupçonner une méprise dans les descriptions évidemment sincères que tant de romanciers et de poètes nous ont faites de leurs transferts de personnalité.

Ce que le poète anime, n'est-ce pas plutôt le monde imaginaire que le monde réel? Comme George Sand l'a observé, cette dispersion dans la nature ne se produit guère que dans la contemplation distraite, prolongée, machinale; c'est seulement aux limites de l'hypnose, quand nos rêves commencent à se mêler et se substituer aux objets au point que l'on serait parfois tenté de se demander si le monde que l'on a sous les yeux n'est pas un songe que l'on fait, c'est seulement alors que l'illusion devient possible. En même temps que l'image des choses se trouble, nous commençons à perdre conscience de notre existence personnelle; entre ce Moi flottant et cet objet incertain, l'échange est plus facile: c'est une image qui se fond dans une autre image. Bien souvent aussi on doit s'imaginer après coup que l'on a éprouvé cette illusion plutôt qu'on ne l'a éprouvée en réalité. Ce n'est pas au moment où le poète se promène aux champs qu'il sent ainsi son Moi s'en aller dans les choses. Mais quand on est assis le matin à son bureau de travail, essayant de s'halluciner pour retrouver les impressions de la veille, on n'a plus affaire qu'à des objets imaginaires avec lesquels il est plus facile de s'identifier. L'illusion se produit alors, et l'on croit se souvenir très bien de l'avoir eue, parce qu'on se la donne dans l'effort même du souvenir. Au reste, qu'elle se produise après coup ou sur le moment, qu'on l'ait vraiment, ou qu'on se figure l'avoir, ou qu'on se figure l'avoir eue, la distinction est malaisée à faire. Nous sommes dans la région des idées troubles. N'y regardons pas de trop près!

Le fait certain, c'est que nous nous transportons plus facilement dans un objet idéal que dans un objet réel.

Changements de personnalité du lecteur.

Que devient notre moi, dans une lecture absorbante et passionnée? Autant qu'il est possible de retrouver le souvenir exact de ces états d'inconscience, voici quelle serait, à en juger par mes impressions personnelles, la situation d'esprit du lecteur.

Le romancier ne se contente pas d'évoquer devant nous tout un monde imaginaire; il nous transporte nous-mêmes dans ce monde; il nous y fait jouer un rôle. Toujours, quand nous lisons un roman, nous perdons plus ou moins conscience de notre personnalité réelle : tant que dure notre lecture, nous prenons un personnage.

Quand le récit est présenté sous forme personnelle, c'est-à-dire quand le romancier se met lui-même en scène, c'est son personnage que nous prenons; c'est à son point de vue que nous nous plaçons pour nous représenter les objets qu'il nous décrit ou les événements auxquels il nous fait assister.

Quelquefois, la narration est censée faite par un personnage déterminé, auquel le romancier cède la parole dès le début : ainsi ce seront des événements de famille racontés par un domestique qui s'y serait trouvé mêlé, ou de grands faits historiques vus par les yeux d'un paysan. Dans ce cas, nous entrons peu à peu dans cette personnalité fictive, nous prenons sa manière de sentir et de voir; nous finissons par nous identifier complètement à elle.

Dans le récit impersonnel, où l'on nous raconte les choses sans se préoccuper de nous dire par qui elles ont été vues, nous nous assignons pourtant un certain rôle. Nous entrons dans les paysages qu'on nous décrit; nous prenons part aux événements qu'on nous raconte. Figurez-vous un fantôme invisible qui se promènerait au milieu des vivants, écoutant leurs conversations, pénétrant dans les sanctuaires les plus mystérieux, voyant ce que nul n'est censé voir; ou encore une sorte d'*homunculus* voltigeant, qui se transporterait de-ci de-là comme on fait en rêve, par le seul effort du désir :

voilà ce que devient notre moi dans la lecture. Quelques romanciers, se rendant compte de ce qu'il y a d'étrange dans cette clairvoyance et cette ubiquité du spectateur imaginaire, éprouvent le besoin de s'en excuser : « Usons de notre droit de romancier pour ouvrir cette chambre si bien close... Si le lecteur avait soulevé ce rideau, il aurait vu... » Ce sont des précautions maladroites. Le lecteur ne s'étonne pas pour si peu. On nous raconte, dans un roman, un naufrage en pleine mer. Nous n'exigeons pas que le narrateur sauve un des naufragés pour nous apprendre comment les choses se sont passées ; non, nous voyons le navire sombrer, tous les passagers s'engloutir, et nous restons là, comme un génie qui planerait sur les eaux, regardant les derniers remous de la surface.

Bien plus! Nous nous attribuons sans hésiter le droit de lire dans les âmes. L'auteur nous décrit une lutte intérieure, un conflit de sentiments dans la conscience de son héros. Qui s'étonnera de voir une âme ainsi mise à nu? Comme nous assistions à la tempête en mer, nous assisterons à cette *tempête sous un crâne*. — Très souvent on nous décrit les derniers moments d'un personnage : ainsi dans l'*Histoire d'un cœur simple* de Flaubert, c'est une servante qui meurt dans une hallucination bizarre ; dans le *Magasin d'antiquités* de Dickens, ce sont les dernières impressions de Quilp, noyé dans la nuit noire ; dans le *Roman d'un spahi* de P. Loti, les souffrances d'un malheureux qui agonise, abandonné dans le désert, la poitrine crevée d'un coup de couteau. Non seulement nous ne sommes pas choqués de cette convention, mais nous ne prenons même pas garde qu'il y a là une convention. La chose nous semble toute naturelle. C'est que nous sommes bien plus habitués à nous représenter les personnages romanesques du dedans, en nous mettant en eux, que du dehors, en les regardant comme si nous les avions devant les yeux. En voici une preuve décisive. Vous venez de lire un récit de trois cents pages. Vous vous êtes passionné pour un personnage, pour l'amant ou l'amante, pour ce prisonnier qui s'évade, pour ce criminel que l'on poursuit. Vous les avez suivis dans toutes leurs aventures. Maintenant interrogez-

vous : les avez-vous *vus* agir? Leur avez-vous donné un costume, un visage, une physionomie? Non, vous n'y avez pas pensé, vous n'en aviez pas besoin. Ce personnage que vous imaginiez, ce n'était pas un corps, c'était une âme, un caractère, un moi; à vrai dire, c'était vous-même, qui vous représentiez courant à sa place les mêmes aventures. C'est à peine si au cours du récit vous vous êtes mis devant les yeux une vague silhouette d'homme ou de femme, pour objectiver votre représentation. Les romanciers réalistes n'ont certes pas tort de préciser cette vision. Ils tiennent avec raison à nous présenter, non des ombres romanesques, mais des hommes tels que nous les voyons dans la réalité, avec leur physionomie, leur costume, leurs attitudes particulières. Mais ces détails physiques n'ont d'intérêt que parce qu'ils sont autant de traits de caractère. En nous faisant entrer, comme on dit, *dans la peau* du personnage, ils nous aident à mieux entrer dans ses sentiments.

Mais qu'arrivera-t-il quand le roman ou la pièce que nous lisons mettra en scène plusieurs personnages à la fois? Dans ce cas, il faudra choisir. Nous nous mettrons dans le personnage le plus creusé, le plus étudié, celui dont l'auteur s'est le plus visiblement préoccupé de nous donner la psychologie intime; c'est celui-là que nous nous représenterons par le dedans, tandis que les autres nous apparaîtront plutôt par le dehors. A défaut d'indication spéciale, nous obéirons à nos affinités naturelles et nous identifierons au personnage sympathique. Dans une scène d'amour, le lecteur partagera plutôt les impressions du héros et la lectrice celles de l'héroïne. Les romans où il n'y a aucun personnage sympathique gênent le lecteur : il ne sait où se mettre.

Changements de personnalité du comédien et du romancier.

L'acteur qui fait effort pour entrer dans son rôle ne se donne pas seulement les sentiments de son personnage ; il se confond et s'identifie avec ce personnage même. Jouer la comédie, c'est faire comme si l'on était autre que l'on

n'est ; c'est substituer à sa personnalité réelle une personnalité fictive. « Lorsque je m'arrache les entrailles, disait Garrick[1], lorsque je pousse des cris inhumains, ce ne sont pas mes entrailles, ce ne sont pas mes cris, ce sont les entrailles, ce sont les cris d'un autre que j'ai conçu et qui n'existe pas[1]. »

Dans la lecture à haute voix, dans l'exécution musicale, on prend un personnage, puisqu'on exprime les idées ou les sentiments d'autrui. L'orateur lui-même, le compositeur, le romancier, le poète jouent de leur personnalité ; ils ne se mettent pas dans leurs œuvres tels qu'ils sont, mais tels qu'ils voudraient être. Les passions qu'ils expriment ne sont pas celles qu'ils éprouvent personnellement, mais celles qu'éprouverait à leur place un être plus impressionnable, plus éthéré, plus poétique, plus romanesque qu'ils ne sont eux-mêmes.

Jusqu'à quel point les personnes étrangères entrent-elles dans ce jeu, et acceptent-elles ces changements de personnalité ?

Au théâtre, semble-t-il, le spectateur les admet pleinement. Quand nous assistons à une représentation dramatique, nous croyons entendre, non pas l'acteur qui est en scène, mais le personnage imaginaire qu'il représente. La distinction paraîtra peut-être un peu subtile, et il est certain que sur le moment nous ne songeons pas à la faire. Mais il me semble bien que c'est ainsi que doit être interprétée l'illusion scénique. L'acteur n'est pas là pour son compte. Je ne me sers des paroles qu'il prononce, des gestes qu'il fait, de la figure qu'il a que pour donner un corps à la vision que le drame doit me suggérer, et la pousser jusqu'à l'hallucination. Ce n'est pas à lui que je rapporte les sentiments qu'il exprime, mais à son personnage. Volontiers je dirais que ce personnage me paraît plus réel encore que lui. A coup sûr,

(1) Cité par Diderot. *Salon* de 1767, édit. Garnier, t. II, p. 17. Dans ces changements de personnalité, le costume que l'on revêt a une certaine importauce. En modifiant son aspect extérieur, on aide et rend plus formelle l'illusion interne. Un acteur jouera mieux grimé et en costume qu'il ne le ferait en tenue de ville.

au moment où l'illusion scénique se produit dans toute sa force, quand, oubliant que je suis au théâtre, je crois assister réellement à la scène représentée, c'est le personnage qui reste, et l'acteur qui a disparu [1].

Pareil phénomène peut-il se produire au sujet du poète et du romancier, quand nous l'avons devant les yeux? Je lis dans un compte rendu de la réception de Pierre Loti à l'Académie française : « L'imagination, c'est assurément, chez lui, la suprême maîtrise. Et se rend-on bien compte du degré où l'imagination de Loti s'est emparée de la nôtre, de la violence qu'elle lui a faite, de l'espèce de sujétion où elle l'a réduite? J'y songeais, en écoutant ces discours. Le personnage que nous avions sous les yeux, ce n'était pas du tout M. Julien Viaud, marin de carrière qui, s'étant promené sur toutes les mers et sur tous les rivages, y avait rencontré des aventures analogues à celles qu'y rencontrent, j'imagine, les autres marins, et dont il n'est pas d'usage que l'Académie en corps félicite si chaudement un nouveau venu. Non : c'était bien Loti, personnage imaginaire, mais plus réel que M. Viaud... Tout le monde dupe et tout le monde complice de cette transfiguration; et cela non pas à distance, après des siècles écoulés, mais en face de l'écrivain, de l'homme même! Je ne sais si l'on trouverait, dans l'histoire des lettres, un miracle de l'imagination comparable à celui-là [2]. »

Mais d'ordinaire cette illusion a peine à se produire. Nous sommes plutôt surpris de retrouver si peu, dans l'écrivain, son personnage poétique. Nous nous figurions volontiers le poète comme un pur esprit; ou si nous lui donnions un corps, ce n'était qu'un corps glorieux, image transparente de son âme. Quand nous l'avons réellement devant les yeux, je ne dirai pas que nous éprouvons une déception; à coup sûr nous sommes déconcertés : nous le trouvons trop réel pour repré-

(1) Cette illusion met un certain temps à disparaître, comme elle a mis un certain temps à se produire. Quand l'acteur, à la fin de la pièce, vient saluer son public, nous ne savons encore au juste si c'est lui qui salue, ou son personnage.

(2) Henry Michel. Journal *le Temps*, 9 avril 1892.

senter notre rêve. J'ai ressenti un jour cette impression à un degré très intense, en voyant pour la première fois Victor Hugo. J'avais peine à faire entrer la grande âme du poète dans l'enveloppe matérielle de l'homme. Le poète et l'homme sont vraiment deux êtres à part qui vivent l'un dans le monde imaginaire, l'autre dans le monde réel. Voir passer dans la rue le poète de la *Légende des Siècles* et des *Misérables*, cela produit le même heurt que si l'on nous montrait du doigt un homme qui passe en nous disant : c'est Jean Valjean, ou c'est Eviradnus.

III. — DÉDOUBLEMENT DE PERSONNALITÉ

Dédoublement passif et actif.

Lorsque je jette les yeux sur un miroir, j'y vois une figure d'homme qui semble me regarder aussi avec curiosité ; je lui souris, elle me sourit; je secoue la tête d'un air de menace comme pour chasser l'apparition, d'un air non moins menaçant elle secoue aussi la tête. Cette simple expérience me convainc que ce que je vois dans le miroir, c'est ma propre image. Jusqu'ici rien que de très naturel. Mais prolongeons un peu cette contemplation. Une singulière illusion va se produire : sans perdre tout à fait conscience de mon existence locale, je commencerai à m'identifier à cette image extérieure ; je ne croirai plus seulement avoir devant les yeux un fantôme fait à ma ressemblance, un sosie de ma personne, mais ma personne même. Ce personnage qui me regarde, c'est Moi. A ce moment, je me dédouble et m'apparais comme extérieur à moi-même.

Qu'il s'agisse d'une image au sens où l'entendent les physiciens ou d'une image au sens où l'entendent les psychologues, la même illusion pourra se produire; et à vrai dire je ne vois guère en quoi les deux choses peuvent différer, l'image dite virtuelle que je crois apercevoir dans le miroir n'existant elle aussi que dans mon imagination. C'est un fait

depuis longtemps signalé que souvent dans le rêve et la rêverie le moi *s'extériorise.*

Je voudrais bien me voir passer sous ma fenêtre
Tel que j'étais hier. — Moi, Franck, seigneur et maître
De ce vaste logis, possesseur d'un trésor,
Voir passer là dessous Franck le coureur de lièvres,
Franck le pauvre, l'œil morne et la faim sur les lèvres,
Le voir tendre la main et lui jeter cet or.
Tiens, Franck, tiens, mendiant, prends cela, pauvre hère!

C'est ainsi qu'on se regarde en songe. On se voit à quelque distance, non pas toujours de face comme on se verrait dans une glace, mais dans une position quelconque, comme le ferait un observateur étranger. On dirait que le moi est sorti de lui-même pour se considérer du dehors. Quelquefois il nous semble que nous marchons derrière ce fantôme qui est nous-mêmes, lui emboîtant exactement le pas ; quelquefois aussi nous croyons assister, immobiles, à ses évolutions. Il n'a pas toujours nos traits, car il peut arriver qu'il revête une forme étrangère ou fantastique. Je me verrai petit vieillard ratatiné ; je me verrai centaure, géant, fée Morgane, oiseau bleu. Je me rappelle un rêve que j'ai fait tout enfant, et dont il m'est resté une impression de cauchemar. Je regardais une sorte de bête dégoûtante enroulée autour d'un bâton, avec une tête de dragon, et tout à coup j'éprouvai le sentiment que ce monstre *c'était moi.* D'un mouvement de révolte et d'horreur brusquement je me réveillai. L'idée qui nous vient parfois à l'esprit, quand nous regardons un objet quelconque en nous disant : si j'étais cela! cette idée vague et passagère, le rêve la réalise et en fait une véritable hallucination.

Ces exemples familiers et indéniables de dédoublement de personnalité vont nous aider à expliquer les illusions moins formelles qui accompagnent tout transfert du Moi dans un objet ou un personnage imaginaire.

Quand, au sortir d'une contemplation prolongée qui m'avait complètement identifié aux objets extérieurs, je commence à reprendre conscience de moi-même, un instant je me

sens présent à la fois dans ces objets et dans mon propre corps ; le moi, déjà rendu à lui-même, mais en partie seulement, se voit encore dispersé dans les choses, et se partage entre ces deux modes d'existence ; jusqu'à ce que d'un dernier effort il secoue définitivement ce vertige. — Dans la lecture attentive, quand le récit commence à s'emparer de moi, je me partage entre le monde réel dont je n'ai pas perdu tout à fait conscience et le monde imaginaire où ma lecture m'a transporté ; je me sens aussi présent dans l'une que dans l'autre. Ce personnage bien réel qui est ici, dans cette chambre, entouré d'objets familiers, lisant un livre, c'est moi. Mais ce héros de roman, ce personnage imaginaire et qui se sait imaginaire, ce rêveur qui se sent rêver, c'est moi encore. Je vis à la fois d'une double existence, mon existence normale et mon existence seconde, sans jamais m'y embrouiller, sans songer un instant à confondre les perceptions que j'ai dans l'une avec les visions que j'ai dans l'autre.

Arrivons aux formes actives du dédoublement de personnalité, c'est-à-dire au cas où le sujet ne se contente pas de se représenter en double, mais agit en double. Quand nous nous donnons une personnalité fictive, toutes les forces vives de notre être ne s'orientent pas aussitôt dans cette nouvelle direction. Nous mettons plutôt dans ce personnage idéal toute notre imagination, toutes nos passions; nous gardons pour nous les facultés purement intellectuelles. Nous nous dédoublons ainsi en un Moi passionné et un Moi lucide, qui ont chacun leur activité propre et leur fonction spéciale.

Le dédoublement de personnalité est remarquable chez le comédien. Telle cette artiste que Diderot nous montre rêvant à son rôle. « Nonchalamment étendue sur une chaise longue, les bras croisés, les yeux fermés, immobile, elle peut, en suivant son rêve de mémoire, s'entendre, se voir, se juger et juger les impressions qu'elle excitera. Dans ce moment elle est double : la petite Clairon et la grande Agrippine [1]. » Ne le sera-t-elle pas tout autant quand elle jouera ? Dans l'acteur

(1) *Paradoxe sur le comédien*, Garnier, 1873, t. VIII, p. 367.

en scène, il y a vraiment deux personnages. L'un qui s'abandonne à la passion et trouve, en s'y livrant, le cri de nature qui doit l'exprimer : c'est le personnage du rôle. L'autre qui surveille le premier, l'excite ou le retient, rectifie ses attitudes et ses intonations quand il le voit bien lancé, parfois, se relâche de sa surveillance, et s'oublie à penser à ses petites affaires, c'est l'acteur réel. Un orateur est emporté par un grand mouvement d'indignation. Ses yeux lancent des éclairs, sa voix tonne, il frappe de la main la tribune. Croyez-vous que cette indignation, pour être sincère, ne soit pas voulue, dirigée, soumise jusque dans ses éclats à un rythme oratoire ? Quand on relira à loisir ce discours improvisé avec tant de fougue, on sera surpris de trouver dans sa composition un art accompli. Le rhéteur qui analysera ses périodes y découvrira des convenances de détail, des effets à l'infini. Ces convenances ne sont pas fortuites ; ces effets ne sont pas de simples rencontres. L'orateur savait ce qu'il faisait ; mais ces préoccupations littéraires n'ont pas refroidi son éloquence, parce que, dans son état d'exaltation cérébrale, il avait assez de puissance vive pour sentir et penser à la fois, pour se lancer et se retenir, pour garder dans ses apostrophes les plus véhémentes toute sa présence d'esprit d'orateur et de tacticien politique. Ce sang-froid que l'on serait tenté de trouver étrange en pareille circonstance, et dont parfois l'orateur est surpris tout le premier, n'est lui-même que de l'excitation : c'est l'excitation des facultés purement intellectuelles de l'esprit, qui reviennent de leur trouble, et développant à leur tour toute leur énergie, reprennent leur rôle de facultés dirigeantes [1].

Le poète aussi, au moment où il compose, vit à la fois de deux existences, son existence première ou normale, et son existence seconde ou fictive ; il se dédouble de la sorte en deux

(1) Parfois l'orateur, au cours même d'un développement et sans interrompre sa phrase, se fait un jeu de penser à tout autre chose. Ces digressions mentales ont un danger : ce second courant de pensée risque de se substituer au premier; tout à coup l'on s'aperçoit avec angoisse que l'on ne sait plus du tout de quoi l'on parle.

personnalités distinctes qui chacune ont leur activité propre. Pour en parler plus commodément, donnons-leur un nom à chacune, appelons la première le Moi et la seconde l'Autre. Le Moi, c'est l'auteur ; l'Autre, c'est son personnage. Le Moi regarde agir l'Autre, note ses gestes, l'écoute quand il parle et écrit sous sa dictée ; il sourit parfois de ses attitudes dramatiques, parfois les admire, et reçoit lui-même le contrecoup sympathique de ses émotions. C'est lui qui se charge de la tâche matérielle de la rédaction, combinant les phrases, les balançant, s'inquiétant aussi de faire un manuscrit propre et lisible. Il lui arrive même de s'oublier à ces menus détails au point de perdre de vue l'Autre, qui continue à vivre de sa vie indépendante, et de ne plus le reconnaître quand il l'aura rejoint. L'unisson est momentanément perdu. Pendant que je m'attarde à exprimer ses colères, ses douleurs, l'Autre est calmé, consolé. Il va me falloir changer de ton pour retrouver l'accord.

D'ordinaire, dans le développement poétique, l'auteur s'efface complètement, suivant le précepte d'Aristote, devant son personnage. Tous les sentiments exprimés sont ceux du Moi passionné ; à lire la page écrite, on ne soupçonnerait même pas l'existence de l'écrivain ; seul le poète est mis en scène. C'est une convention établie. Mais justement parce que c'est la règle, on devra être tenté parfois de l'enfreindre. De là cette forme particulière affectée par quelques poètes, comme Byron, Alfred de Musset et Henri Heine. L'écrivain intervient de sa personne dans le développement poétique, faisant ses *a parte*, plaisantant ses personnages, jetant dans les passages les plus attendrissants des réflexions ironiques. comme pour se moquer de l'attendrissement qui nous gagne et de sa propre émotion. Le dédoublement de personnalité est manifeste dans cette forme ironique, qui constitue ce que l'on appelle précisément l'*humour*. Ici le Moi passionné et le Moi lucide prennent la parole tour à tour. Tous deux sont présents dans l'œuvre.

On serait tenté de s'autoriser de ces exemples pour revenir à cette thèse que le génie est impassible, que son émotion

apparente est une sorte de comédie qu'il joue sans s'y prendre lui-même, et qu'il exprime toutes les passions sans vraiment en ressentir aucune. — Peut-être s'en flatte-t-il lui-même. Cette ironie transcendante a, si l'on veut, quelque chose d'olympien. Il semble que le poète se mette, comme un Dieu, au-dessus de son œuvre. Il souffle ses bulles de savon vers lesquelles, enfants que nous sommes, nous tendons la main ; et il rit de les voir éclater, nous jetant au nez leur goutte d'eau savonneuse. — Eh bien non ! Cette forme est plus sincère que le poète ne le croit lui-même. Si la poésie lyrique est une confidence intime, une effusion de la personnalité humaine, elle peut exprimer l'état d'ironie tout comme l'état d'enthousiasme, et les conflits de la pensée avec le sentiment aussi bien que le sentiment pur. Il est bien vrai que dans l'entraînement même de la passion il nous arrive à tous de garder, au plus profond de nous-même, notre présence d'esprit ; par-dessous le Moi passionné il y a un Moi lucide qui juge cette passion, qui l'encourage ou qui s'en moque. C'est un état d'âme très particulier, très compliqué, mais aussi positif qu'aucun autre, et surtout, j'insiste sur le fait, aussi pathétique qu'aucun autre. C'est le sourire dans les armes, conflit réel de deux sentiments réels qui s'exaltent par opposition. Loin de montrer qu'on est impassible, le dédoublement de personnalité est toujours le signe d'un grand ébranlement intérieur. On l'a souvent signalé dans l'extrême ivresse : l'homme ivre se juge, se méprise ; il prend conscience de son abjection sans avoir la force d'en sortir. Chacun de nous a pu constater en soi un phénomène semblable dans les crises de colère et de douleur. Il doit se produire dans toute passion portée à son paroxysme. La passion commençante est une émotion diffuse, qui nous pénètre tout entiers à notre insu. A mesure qu'elle s'exagère, elle devient plus consciente. Au moment où elle se déchaîne, notre moi s'en retire ; il reprend possession de lui-même ; avec une sorte de stupeur, il regarde la bête se démener et rugir. Le dédoublement oratoire, scénique ou poétique se produira donc surtout dans les âmes passionnées, et au moment où

leurs sentiments, spontanés ou artificiels, atteignent leur maximum d'intensité. C'est quand l'émotion est devenue assez forte pour s'objectiver que nous pouvons songer à nous en faire un spectacle. C'est quand nous sommes sûrs d'elle que nous osons nous en jouer. L'état d'ironie n'est pas seulement conciliable avec la passion ; il en procède et la suppose.

On s'explique maintenant comment l'artiste peut et doit garder, dans l'expression des passions les plus intenses, toute sa lucidité. L'on peut fort bien être très lucide et très ému. — Quand la mer est forte, mais encore maniable, le marin peut éprouver une sorte de joie sauvage à se faire porter par la rafale, à bondir sur les lames, dans l'écume ruisselante. Jeu dangereux, fait d'emportement et de sang-froid, de témérité et de prudence. Il en est de même pour l'artiste : la passion qui l'inspire, c'est le vent de mer qui gonfle sa voile. Qu'il se laisse aller ! Mais dans cette ivresse de la lutte et de la vitesse, qu'il garde sa présence d'esprit, l'œil clair et la main ferme à la barre, ou il est perdu.

IV. — GENÈSE DES PERSONNAGES DRAMATIQUES

On a souvent remarqué que les plus belles œuvres du génie étaient produites sans réflexion, et comme spontanément écloses dans l'esprit. Cela est particulièrement vrai de l'invention dramatique.

Si le dramaturge travaille, c'est à combiner son intrigue, à imaginer des situations, à tendre les ressorts de son drame. Il y a là une « *ars combinatoria* » particulière, dont la règle essentielle s'exprimerait assez bien dans cette sorte de formule chimique : *Présenter des âmes engagées dans une combinaison si instable, qu'elles soient obligées de s'en dégager pour former une combinaison nouvelle.* Deux personnes s'aiment, se le disent, et se marient ; si intéressante que puisse être cette situation, elle sera forcément dépourvue d'intérêt dramatique. Mais deux personnes s'aiment en

croyant se haïr, se haïssent en croyant s'aimer, se marient sur un malentendu; un Montaigu s'éprend de la fille d'un Capulet; Oreste aime Hermione, qui aime Pyrrhus, qui aime Andromaque, qui aime Hector : voilà du drame. Une telle position d'équilibre est évidemment instable; la moindre secousse ne pourra manquer de la détruire. Alors de deux choses l'une : ou les éléments engagés dans ces combinaisons instables pourront entrer dans une combinaison nouvelle qui cette fois les groupera suivant leurs affinités électives; c'est ainsi que finissent d'ordinaire les comédies. Ou les éléments seront décidément inconciliables; alors ceux d'entre eux qui empêchent les autres de former un composé fixe seront par la force des choses éliminés : et ce sera la solution tragique.

C'est dans cette préparation du drame que l'auteur peut faire preuve d'ingéniosité et doit user de toute sa puissance de réflexion. Quand les personnages sont un peu nombreux ou les situations un peu compliquées, ce jeu de combinaisons forme un véritable casse-tête chinois, dont le public ne soupçonne pas les difficultés.

Mais ce n'est là, dans l'art dramatique, que la part du métier. Le grand œuvre, la véritable fonction du dramaturge [1], c'est de créer des âmes, de les faire vivre d'une vie si intense qu'elles nous donnent l'impression de la nature même. Pour y réussir, les efforts du talent ne suffisent plus, il y faut nécessairement l'inspiration naturelle, le jeu spontané de l'imagination. L'étude détaillée que nous allons faire de l'invention dramatique considérée dans ses deux fonctions principales, création du type dramatique, mise en scène de

(1) Je prends ici le mot dans son acception la plus générale. Il est donc bien entendu que tout ce que nous allons dire de la genèse des personnages de théâtre s'applique aussi bien aux personnages de roman. Que le poète donne à son œuvre la forme d'un récit ou de scènes dialoguées, peu importe; ce n'est là qu'une différence dans le procédé d'exposition; le procédé de composition reste identique. Peut-être le romancier a-t-il une tendance à mettre son effort dans la création des types, tandis que le dramaturge proprement dit s'inquiète plutôt de mettre en mouvement des personnages donnés. Mais je vois tant d'exceptions à cette loi, que je ne l'avance que sous toutes réserves.

personnages donnés, va nous convaincre de cette nécessité.

Création du type dramatique.

C'est une opinion aujourd'hui reçue, un ancien paradoxe devenu lieu commun, que le dramaturge invente ses personnages au premier coup, par un acte de création instantanée. Il est impossible, dit-on, qu'il les compose à plusieurs reprises par des efforts de méditation successifs, en imaginant l'un après l'autre divers traits de caractère. Pour que le personnage soit vivant et homogène, il faut qu'il soit donné immédiatement à l'état de synthèse. Le poète pourra le chercher longtemps; mais qu'il le trouve tôt ou tard, il le trouvera d'ensemble. Avant de lui avoir fait prononcer une seule parole, il l'aura conçu tout entier.

Les héros de drame et de roman sortiraient donc en pied de la tête du poète comme Pallas toute armée du cerveau de Jupiter? Pour être surprenante, cette thèse n'en est pas plus juste. J'ai beau faire, il m'est impossible de me figurer cette brusque apparition du personnage. On se représente bien un homme au physique; mais au moral! Que verrait-on de lui? Le fond de son caractère, la substance de son âme, son moi? Cela n'est pas objet d'intuition. Qu'est-ce donc que le poète peut bien voir lui apparaître? — Mais Phèdre, mais Rodrigue, mais Hamlet, tels qu'il nous les a représentés dans son drame. — Vous les représentez-vous bien vous-mêmes? Ne vous contentez pas de mots, essayez de mettre sous ces noms une intuition réelle, une conception actuelle. Maintenant que voyez-vous? Que concevez-vous?

En faisant cette épreuve, on s'assurera que l'idée préconçue que le poète peut se faire d'un homme qu'il n'a fait encore ni parler, ni agir se réduit à deux choses :

1° A une représentation *visuelle* de sa physionomie. Cela est important sans doute, car les traits physionomiques sont vraiment des traits de caractère et signalent une tendance à des actions déterminées. Mais cette représentation, si nette qu'elle soit, l'est-elle jamais assez pour qu'on puisse dire

que le poète voit vraiment l'âme de ses personnages sur leur visage? Je suis bien persuadé d'ailleurs que certains romanciers, comme certains lecteurs, doivent à peine visualiser les personnages de roman.

2° A une définition *verbale* de leur caractère. Celui-ci sera un « bourru bienfaisant », celui-là un « jaloux », celui-là « un misanthrope ». C'est là une donnée positive, mais bien vague et bien insuffisante encore, car il reste à déterminer ces nuances psychologiques, irréductibles aux formules de langage, qui feront l'individualité et la seule originalité possible du personnage; sous cette étiquette banale il faut mettre un caractère particulier. Supposons même cette définition verbale aussi détaillée que possible : elle ne nous donnera jamais qu'un programme à remplir. Quand j'aurai dit : « Cette jeune fille sera un mélange charmant de hardiesse et d'ingénuité ; très lucide d'idées, toute instinctive de sentiments, etc. », il me restera à réaliser ce charmant mélange, à créer un type vivant de jeune fille qui réponde à cette définition. En un mot, tout est encore à faire.

On ne serait pas tombé dans cette erreur, si l'on avait tenu compte de la différence qu'il y a entre un homme vivant et un personnage fictif. L'homme vivant est quelque chose de réel, alors même qu'il n'agit pas : c'est une personne en soi, un corps et une âme, un ensemble d'énergies toutes prêtes à se développer en une série d'actes nouveaux. Mais un personnage fictif n'a aucune réalité substantielle. Que subsiste-t-il d'un héros de roman, abstraction faite de la série donnée de ses actions? *Une simple tendance dans l'esprit qui les a conçues à en concevoir de semblables.* Avant qu'il n'eût commencé d'agir, cette tendance ne pouvait préexister; il n'était donc représenté d'aucune manière, il n'existait d'aucune manière dans l'esprit du poète.

On me dira peut-être que le poète avait au moins une tendance à concevoir cette série déterminée d'actions, qui est la seule représentation possible du personnage. Ce serait une façon trop simple et toute gratuite d'en expliquer la genèse; c'est comme si l'on expliquait la composition d'un poème

épique en disant que le poète avait une tendance à l'imaginer ainsi, et qu'au moment où il en a conçu le premier vers, il n'a fait que commencer à dérouler le poème préexistant à l'état de virtualité dans son esprit; les deux explications se valent, car un personnage de roman, c'est vraiment tout un poème. Quant à supposer que le romancier a conçu d'un seul coup, par une intuition immédiate, toute la série des actions de son personnage, ou même une série suffisante pour en déterminer approximativement le caractère, je me refuse à discuter un seul instant cette hypothèse. L'opération est assez mystérieuse déjà sans qu'on en fasse une sorte de monstruosité psychologique. Le génie fait des choses étonnantes, il ne fait pas de miracles.

Le dramaturge ne peut donc imaginer ses personnages que progressivement et sans idée préconçue, j'entends sans idée assez nette pour déterminer vraiment leur caractère. Il ne les voit pas à l'état de virtualité pure avant de les avoir fait agir : il ne se les représente qu'en acte ; il les met immédiatement à l'œuvre et ne les juge que par leurs œuvres. Une première action en entraîne une autre, celle-ci une autre, et de cette série *résulte* le caractère du personnage.

On s'expliquera mieux ce procédé d'invention progressive par analogie avec d'autres arts. — Un musicien trouve une phrase mélodique : cette phrase se tient si bien, qu'on n'en pourrait changer une note ; on dirait une chose en soi, existant par elle-même ; il semble qu'elle ait dû se présenter du premier coup toute formée à l'esprit qui l'a conçue. Ce n'est pourtant pas ainsi que le musicien a procédé. Quand il a commencé à se chanter cette phrase à lui-même, il n'en avait aucune idée préconçue, il ne savait pas ce qui allait venir; mais une note en a entraîné une autre. Si leur série forme un tout homogène, ce n'est pas qu'elles soient conformes à un type préexistant, c'est parce qu'elles se sont suivies mélodieusement. — Un dessinateur qui cherche des idées le crayon en main voit se former sur son papier un figure originale, qu'il admire lui-même. L'a-t-il dessinée d'après une idée préconçue, qui lui serait apparue tout d'un coup toute formée ?

Non, il a d'abord tracé une ligne presque au hasard, d'après une image très vague et probablement très banale qui lui avait passé par l'esprit. Cette ligne quelconque s'est continuée d'une manière déterminée, conformément à cette loi de corrélation des formes que le dessinateur doit avoir dans la main, et qui fait qu'une déviation quelconque du type normal dans un des traits de la figure, entraîne dans tous les autres traits des déviations correlatives. — Comme le musicien trouve ses motifs en les chantant et le dessinateur ses figures en les dessinant, le poète dramatique trouve ses personnages en les faisant parler et agir. Il les détermine par le drame même, sans se douter d'avance de la tournure que prendra cette improvisation. Tout ce qu'il y a de vraiment original dans leur caractère est une production involontaire et imprévue[1]. Si le personnage est bien venu, homogène, cela ne tient pas à ce que l'auteur a rapporté toutes ses actions à un type préexistant, mais à ce qu'il les a fait sortir naturellement l'une de l'autre, avec ce sentiment de l'harmonie psychologique ou de la continuité dans l'action, qui constitue vraiment le don dramatique.

Je prendrai comme exemple le personnage d'Alceste. L'idée première de Molière a sans doute été assez simple. Il s'est demandé, je suppose, quelle figure ferait dans le monde un *intransigeant* de l'honneur, résolu à ne faire aucune concession aux usages mondains; et cette imagination l'a diverti. Il a vu son personnage aux prises avec la convention, consulté sur les mérites d'un sonnet, obligé de visiter ses juges pour faire valoir son droit, épris d'une coquette qu'il ne peut décider à parler franc, assistant à la comédie des salons, cette école de médisance; contenant sa mauvaise humeur d'abord, à la fin n'y pouvant plus tenir, éclatant, leur disant leur fait à tous, et sortant du monde en faisant claquer la porte. A chacune de ces représentations nouvelles comme le

(1) On est trop porté, quand on analyse une pièce du théâtre classique, à raisonner comme si l'auteur avait su parfaitement ce qu'il voulait dire, et le sachant, n'avait pu manquer, en sa qualité de classique, de rendre parfaitement son idée.

personnage devenait plus vivant, plus individuel ! Comme il se déterminait en agissant ! — Mais dans les premiers mots que prononce Alceste, dans son « *Laissez-moi, je vous prie* », il est déjà tout entier, avec sa mauvaise humeur rentrée qui va faire explosion, et son indignation contre les usages qui s'augmente encore des concessions qu'il est obligé de leur faire ; il faut donc que son caractère ait été dès le début tout déterminé. — On oublie la période de méditation qui précède l'exécution matérielle de l'œuvre. L'Alceste que nous voyons paraître devant nous dans cette première scène a déjà une histoire dans l'esprit du poète. Il a déjà passé, plusieurs fois sans doute, par les situations qui vont se dérouler devant nous ; peut-être même a-t-il subi bien d'autres mésaventures dont on ne nous parlera jamais, mais dont il se souvient et gronde encore. C'est dans cette vie antérieure que s'est formé progressivement son caractère, qui nous est présenté du premier coup à l'état de tension. Il faut avoir vécu pour être quelqu'un : cela est aussi vrai du personnage dramatique que de l'homme réel.

Mais s'il est faux que les types dramatiques se forment instantanément dans l'esprit du poète, il est vrai qu'ils s'y forment spontanément. Ce n'est pas à force de réflexion que le dramaturge arrive à créer des âmes. La réflexion donnera bien de ces types abstraits et généraux, de formule si simple qu'on peut les définir d'un mot : jalousie, hypocrisie, orgueil, ambition, patriotisme ; ou de ces types incohérents que l'auteur a obtenus par simple juxtaposition de deux types donnés : la courtisane et la mère, beauté morale et laideur physique, ou beauté physique et laideur morale. — On pourrait essayer encore de composer un personnage par un effort de condensation, en assemblant un certain nombre de traits de caractère empruntés à la réalité. Cela ne vaudrait guère mieux. De tels personnages auront toujours l'air fabriqués de pièces et de morceaux ; si bien récrépis qu'ils soient, on voit les raccords. — Mais une âme vraiment vivante, c'est-à-dire à la fois multiple et homogène, unissant à la généralité qui en fait un type générique ces traits particuliers de

caractère qui en font une individualité, voilà ce que le travail de réflexion le plus obstiné ne peut donner, ou du moins ce qu'en fait il ne donne jamais.

Dans l'esprit du véritable dramaturge, ce travail s'opère spontanément ; les personnages s'y forment d'eux-mêmes, dans une rêverie à peine dirigée, par une opération cérébrale à peine consciente dans laquelle sa volonté se garde de trop intervenir. L'imagination n'aime pas travailler sur commande. Ce qu'on peut faire de mieux pour elle, c'est d'écarter discrètement tout ce qui pourrait troubler son rêve, et de la laisser à ses inspirations. Elle travaille de bon cœur quand c'est pour son plaisir. En promenade ; au cours d'une lecture ; au théâtre, en écoutant la pièce d'un confrère ; au fort même de son travail, quand il croit réfléchir à toute autre chose, le dramaturge rêve à ses personnages ; il les lance dans mille aventures imaginaires, les confronte, les fait dialoguer. Quelquefois c'est une véritable obsession. Les images qu'il a un instant écartées reparaissent obstinément ; les conversations interrompues reprennent avec des éclats de voix, des répliques qui se croisent, des redites fatigantes.

Dans sa forte étude sur l'*Activité mentale et les éléments de l'esprit*, Fr. Paulhan montre que, même à l'état normal, nous avons en nous plusieurs personnalités distinctes, qui se sont organisées d'elles-mêmes d'une manière indépendante. Cette théorie ne jette-t-elle pas un jour nouveau sur la genèse des personnages dramatiques ? Dans ce monde imaginaire où ils vivent, ils prennent des habitudes particulières, se font des relations personnelles, acquièrent une individualité. Ce ne sont pas des marionnettes dont le poète tiendrait les fils, ce sont des Vivants, joyeux ou tristes, bons ou mauvais, qui se détachent de lui pour vivre de leur existence propre et dont il ne fait plus ce qu'il veut. Ainsi se forment dans l'esprit du poète des personnalités distinctes, quelquefois plus vivantes, plus cohérentes que la sienne. « J'éprouvais, dit George Sand, un dégoût mortel à occuper le public de ma personnalité, qui n'a rien de saillant, lorsque je me sentais le cœur et la tête remplis de personnalités plus fortes, plus

logiques, plus complètes, plus idéales, de types supérieurs à moi-même, de personnages de roman en un mot[1]. »

Le romancier, le dramaturge a bien besoin de s'ingénier à créer des personnages ! Si l'on me passe l'expression, je dirai qu'il en a toujours en train. Dès qu'il pense à en composer un, il le trouve en lui-même déjà presque entièrement formé, et c'est de là sans doute que vient l'illusion de la création instantanée. Il en tient de tout prêts pour tous les emplois. On peut dire qu'il en est hanté. A chaque œuvre nouvelle qu'il médite, les êtres imaginaires se pressent en foule dans son esprit, réclamant un rôle dans la pièce, cherchant à se glisser dans le roman projeté, comme les âmes que Lucrèce nous montre empressées autour de l'enfant qui va naître, se disputant la place. Ces fantômes veulent prendre corps. Le véritable dramaturge ne cherche pas de personnages pour sa pièce, mais une pièce pour ses personnages.

Mise en scène de personnages donnés.

Après la période de formation, la période de mise en œuvre. Je suppose les personnages du drame posés, chacun avec son caractère particulier. Maintenant il s'agit de les faire parler et agir [2].

C'est un nouveau problème qui se pose à l'esprit du poète. C'est encore à l'inspiration qu'il appartient de le résoudre.

Etant donné un personnage de tel caractère engagé dans telle situation, que fera-t-il ? Le meilleur moyen que j'aie de le savoir est de m'identifier en imagination avec lui, et de me demander ce que je ferais dans cette situation. Les pen-

(1) *Histoire de ma vie*, ch. I.

(2) Dans les premières méditations qui précèdent l'exécution matérielle du drame, il serait difficile de distinguer ces deux périodes. Nous avons vu, en effet, que le poète ne pouvait créer ses personnages qu'en les faisant agir ; leurs actions déterminent leur caractère, leur caractère détermine leurs actions ; tout cela doit être mené d'ensemble. Mais il arrivera toujours un moment où le poète, satisfait de la manière dont ses caractères se dessinent, les arrêtera, et ne s'inquiétera plus que de les maintenir identiques à eux-mêmes à travers les situations nouvelles où il les engage.

sées qui me viendront alors seront celles qui auraient le plus de chance de se produire en lui dans une situation identique. Ce seront celles aussi que le spectateur, au jour de la représentation, sera disposé à trouver le plus naturelles.

Rappelez-vous en effet ce qui se passe au théâtre, quand arrive la scène capitale du drame, la *scène à faire* où les personnages chargés d'électricités contraires, amenés à l'état d'extrême tension, se trouvent enfin mis en présence. Qu'attend d'eux le spectateur ? L'explosion spontanée des sentiments accumulés en eux et en lui par les scènes antérieures. A chacun de ces mots qui se croisent en éclair, il sent en lui-même comme une détente. Il fallait que cela fût dit pour le soulager de l'excessive émotion qui l'oppresse, cela et rien d'autre. Car au cours de la pièce il a fini par entrer complètement dans l'état d'âme des personnages ; il s'est mis à leur unisson ; et maintenant l'effet serait manqué si ce qu'ils vont faire ne répondait pas à son attente ; la scène doit se dérouler d'elle-même, aussi spontanément, aussi naturellement que possible. L'auteur n'a donc rien de mieux à faire que de laisser aller ses personnages, ils sauront se dégager tout seuls de la situation dans laquelle il les a engagés. Puisqu'ils n'ont plus à réfléchir, puisque leurs répliques s'imposent, lui non plus n'a pas à réfléchir pour savoir ce qu'ils diront. Toute péripétie inattendue et trop ingénieuse qu'il introduirait dans la scène la gâterait. Toute intervention de son Moi lucide dans cette crise naturelle de passion ferait l'effet d'une discordance et romprait cet unisson des âmes qui pour un instant élève l'émotion dramatique à la hauteur d'un sentiment religieux.

C'est aussi en s'identifiant à ses personnages et en se laissant porter avec eux par la situation que l'auteur trouvera les paroles qu'il doit mettre dans leur bouche. On trouve en cherchant les mots d'auteur ; les mots de situation viennent naturellement. — « Un monsieur de beaucoup d'esprit, mais qui l'économise un peu trop, me disait un soir au théâtre : Expliquez-moi donc, je vous prie, pourquoi dans votre pièce, on trouve autant de phrases négligées, qui ne sont pas de

votre style ? — De mon style, monsieur ? Si par malheur j'en avais un, je m'efforcerais de l'oublier, ne connaissant rien d'insipide au théâtre comme ces fades camaïeux où tout est bleu, où tout est rose, où tout est l'auteur, quel qu'il soit. Lorsque mon sujet me saisit, j'évoque tous mes personnages et les mets en situation : — Songe à toi, Figaro, ton maître va te deviner. — Sauvez-vous vite, chérubin ; c'est le comte que vous touchez. — Ah ! comtesse, quelle imprudence avec un époux si violent ! — Ce qu'ils diront, je n'en sais rien ; c'est ce qu'ils feront qui m'occupe. Puis, quand ils sont bien animés, j'écris sous leur dictée rapide, sûrs qu'ils ne me tromperont pas, que je reconnaîtrai Bazile, lequel n'a pas l'esprit de Figaro, qui n'a pas le ton noble du comte, qui n'a pas la sensibilité de la comtesse, qui n'a pas la gaîté de Suzanne, qui n'a pas l'espièglerie du page et surtout aucun d'eux la sublimité de Brid'oison ; chacun y parle son langage. Eh ! que le dieu du naturel le préserve d'en parler d'autre [1]. » La leçon est excellente. Mais Beaumarchais se vante un peu. On retrouverait sa tournure d'esprit, et aussi sa manière de faire de l'esprit, dans les façons de parler de presque tous ses personnages.

Dans cette sorte de comédie interne que joue le dramaturge, prenant tour à tour des personnages différents et improvisant leur rôle, un phénomène remarquable se produit, l'*objectivation* de la pensée. C'est de son propre cerveau que le poète tire les idées qu'il prête à ses personnages. Mais comme ce travail se fait en lui spontanément, par activité cérébrale involontaire, irréfléchie, et sans lui donner aucun sentiment d'effort, il en perd conscience et l'attribue à ces personnages fictifs dont l'image le hante. Il les regarde agir,

(1) Beaumarchais. Préface du *Mariage de Figaro*. — Il serait intéressant de chercher jusqu'à quel point les plus grands dramaturges se conforment à la règle donnée. Les poètes tragiques en général ne parlent qu'une langue. Quelques romanciers, George Sand, Zola, par exemple, en parlent assez bien deux. Très peu d'auteurs comiques ont réussi à faire parler leurs personnages, je ne dis pas même comme chacun d'eux devrait parler, mais comme on parle. Rien n'est si difficile à dépouiller que le style, surtout quand on écrit.

les écoute parler, comme s'il ne faisait qu'assister lui-même à un spectacle ; il les interpelle comme on fait en rêve, et attend avec curiosité la réplique que pourtant il leur tient toute prête ; il essaie de les pénétrer par un effort d'imagination, de se mettre en eux pour deviner leur pensée, comme s'ils n'avaient jamais eu d'autre pensée que la sienne. Bien plus il les consulte, faisant ainsi intentionnellement appel à l'activité inconsciente de son esprit pour contrôler sa pensée consciente. — « Pendant qu'on avait imprimé et publié ma pièce, une foule d'autres compositions s'agitaient dans mon cerveau. Les sujets susceptibles d'une exécution dramatique m'attiraient toujours plus fortement, mais je sentais en même temps se développer en moi une autre manière de représenter qui, sans être dramatique, lui ressemblait beaucoup. Elle tirait son origine d'une bizarrerie de ma part, par laquelle j'animais mes instants de solitude en transformant mes monologues en dialogues. Dès que je me trouvais seul, j'appelais en esprit près de moi une personne de ma connaissance, je la priais de s'asseoir près de moi et je me mettais à discuter avec elle sur le sujet qui me préoccupait en ce moment. Elle me blâmait ou m'approuvait par des monosyllabes ou des jeux de physionomie que je savais lui être particuliers. Ce qu'il y avait de plus extraordinaire, c'est que je ne choisissais pas pour ces sortes d'entretiens mes amis, mais des personnes avec lesquelles je n'avais eu que des rapports passagers et qui souvent demeuraient fort loin. Si elles avaient pu apprendre combien de fois je les avais forcées à venir idéalement converser avec moi, leur surprise eût été d'autant plus grande, que la plupart ne se seraient pas prêtées à une conversation réelle[1]. »

Les sentiments eux-mêmes peuvent prendre cette apparence d'objectivité. Le poète croit percevoir vraiment la joie où la tristesse des choses, comme quelque chose qui lui serait extérieur. De même le dramaturge croit percevoir les émotions et les passions de ses personnages. C'est en son propre cœur

(1) Gœthe. *Mémoires*, l. XIII.

qu'elles naissent et se développent ; mais il s'en désintéresse pour son compte en les attribuant à ces êtres imaginaires, produit inconscient de sa fantaisie. Cela se passe en dehors de son Moi. Si parfois l'émotion trop forte arrive à sa conscience, il croira ne l'éprouver que par sympathie, comme nous faisons dans la vie réelle pour les émotions d'une personne étrangère[1].

Supériorité dramatique de l'inconscient.

Une dernière question nous reste à résoudre, qui est peut-être déjà venue à l'esprit du lecteur. Je me suis constamment attaché à montrer, dans ce chapitre, que les produits de la pensée inconsciente étaient en fait supérieurs à ceux de la pensée réfléchie. Mais comment expliquer qu'il en soit ainsi. Pourquoi l'Inconscient est-il meilleur dramaturge que la réflexion?

Cela me paraît tenir à deux causes. — On doit remarquer d'abord que les passions, objet principal de la représentation dramatique, appartiennent plutôt à l'activité inconsciente de l'homme qu'à son activité réfléchie. Elles naissent, elles se développent au plus profond de nous-mêmes, en dehors de notre Moi lucide. S'il fallait décrire les efforts de la pensée, le dramaturge n'aurait rien de mieux à faire que de les reproduire en lui-même. Pour décrire la passion, il

(1) Dans son article de la *Revue philosophique* (XV, p. 228) sur *La Personnalité et la Mémoire dans le somnambulisme*, Ch. Richet a signalé ce phénomène sous le nom d'objectivation des types. On verra, dans cette curieuse étude, quelle énergie prennent les facultés dramatiques sous l'influence de la suggestion hypnotique proprement dite. Les personnes mises en expérience perdent la notion de leur ancienne existence. « Elles vivent, parlent, pensent, absolument comme le type qu'on leur a présenté. Avec quelle prodigieuse intensité de vie se trouvent réalisés ces types, ceux-là seuls qui ont assisté à ces expériences peuvent le savoir. Une description ne saurait en donner qu'une image bien affaiblie et imparfaite. Au lieu de concevoir un type, elles le réalisent, l'objectivent. Ce n'est pas à la façon de l'halluciné, qui assiste en spectateur à des images se déroulant devant lui ; c'est comme un acteur, qui, pris de folie, s'imaginerait que le drame qu'il joue est une réalité, non une fiction, et qu'il a été transformé, de corps et d'âme, dans le personnage qu'il est chargé de jouer. »

faut aussi qu'il la reproduise en lui-même, et il n'y peut réussir qu'en faisant appel au mode d'activité qui la produit naturellement. Retournant le paradoxe de Diderot, je dirai qu'ici ce n'est pas la tête, c'est le cœur qui fait tout.

Mais l'infériorité de la réflexion tient surtout à ce que l'Inconscient possède du cœur humain une expérience infiniment plus étendue. Que savons-nous formellement de l'homme? Presque rien. A peine avons-nous présents à l'esprit quelques caractères dont nous nous expliquons la structure et le mécanisme. Mais nous avons vu défiler devant nous, sans fixer sur eux notre attention, quantité de visages. Les hasards de la vie nous ont mis en contact avec des milliers d'individus de caractères différents. Nous avons donc de l'homme une expérience vague, une connaissance diffuse bien supérieure à notre psychologie théorique.

Avez-vous remarqué quelle vérité dramatique il y a dans nos rêves? Les personnes de notre connaissance que nous y retrouvons peuvent changer de nom, de visage même, se trouver lancées dans les aventures les plus fantastiques : elles y apportent avec une fidélité imperturbable leurs façons particulières de penser et de sentir, leur caractère en un mot. Voilà le fond, voilà ce qui demeure, dans cette sorte de déliquescence cérébrale qui d'ordinaire constitue le rêve. Il m'est arrivé en rêve d'avoir vraiment des révélations sur le caractère d'une personne. C'est que la pensée réfléchie a toujours quelque chose d'artificiel; nous chassons les pensées que nous ne voulons pas avoir. Mais il ne s'en accomplit pas moins sous l'influence d'impressions répétées un sourd travail; les pensées que nous avons refoulées encombrent notre mémoire. Dans le sommeil de la pensée réfléchie elles s'émanciperont, n'étant plus surveillées, et se produiront naïvement au dehors. La vérité que nous essayions de nous dissimuler à nous-mêmes reparaîtra.

C'est de la même manière que se forment les créations de la rêverie, et pour la même raison qu'elles sont si vivantes, si humaines. Elles sont puisées dans le champ de l'expérience diffuse; elles s'inspirent de tous ces souvenirs latents

déposés au plus profond de notre mémoire, dès notre première enfance, par la vie journalière. C'est donc à cette activité irréfléchie que nous devons avoir recours pour développer des caractères. La loi d'évolution des âmes est trop complexe pour que nous puissions déduire, de la connaissance que nous avons d'un homme, la série même prochaine de ses actions futures; mais cette ligne que nous ne saurions déterminer point par point, nous la tracerons fort bien de sentiment, en nous abandonnant à l'instinct dramatique et aux suggestions de l'inconscient.

V. — L'OBSESSION ARTISTIQUE

Nous décrivions tout à l'heure l'obsession du dramaturge qui travaille comme malgré lui à son œuvre, hanté par des personnages qui veulent y prendre place. Dans la genèse de toute œuvre d'art, nous trouverions une obsession analogue.

On a dit que l'art était un jeu. Un jeu bien sérieux alors. Sauf dans l'improvisation facile et pour le simple dilettante, je dirais que c'est un dur labeur. Le difficile n'est pas de trouver l'idée première, nous avons vu que d'ordinaire elle apparaissait spontanément ; c'est de la mettre en œuvre. Ici commence le travail. L'œuvre conçue dans la joie doit s'enfanter dans l'effort. Il ne s'agit plus de s'abandonner au hasard de ses rêveries. L'exécution de l'œuvre d'art est une invention contrôlée, dirigée, on pourrait dire exigée. Il faut que l'artiste trouve de nouvelles idées pour compléter l'image vague qu'il avait conçue d'abord ; il faut qu'il trouve des moyens d'expression pour les rendre. Chaque tournure de phrase qu'emploie l'écrivain, chaque touche que le peintre pose sur sa toile doit être intentionnelle ou justifiable : c'est un cas nouveau qui se présente, un problème de détail à résoudre. — Il y a quelque chose de décevant dans cette poursuite de l'idée. C'est le papillon qui se pose sur une fleur; l'enfant s'approche, retenant son souffle : l'insecte s'enfuit. Ainsi l'idée voltigeante échappe à l'artiste. Mais,

quand l'œuvre est grande, cette recherche prend un caractère passionné et vraiment dramatique. Il y a des péripéties, des crises, des rages sourdes, des triomphes, des découragements profonds dont l'artiste se relève par un brusque élan d'espérance. Et cela peut durer des années entières. Quand il arrivera au but, il sera brisé.

Pourquoi donc se voue-t-il à cette tâche écrasante? Serait-ce par intérêt? L'intérêt est un stimulant, sans doute. L'artiste se mettrait de moins bon cœur à la tâche, s'il n'espérait de son œuvre ni fortune, ni bonheur, ni gloire comme récompense de ses efforts. Mais ce n'est pas là son but. Jamais un artiste véritable ne regardera son art comme un simple moyen de parvenir.

Mais alors, encore une fois, pourquoi travaille-t-il, si ce n'est ni par plaisir, ni par intérêt? — C'est par besoin, par besoin de produire, de créer, de donner un corps à ses visions, de les transporter en pleine réalité. L'image qui s'est formée en lui presque à son insu veut sortir des limbes de la conscience et se réaliser en une œuvre matérielle. Peut-être se contenterait-il de rêver son œuvre sans la faire, s'il disposait d'une force d'hallucination suffisante pour la voir mentalement telle qu'il la verra de ses yeux quand il l'aura exécutée. Mais nul n'a ce pouvoir. Toute image que nous concevons est indécise, inachevée. Imaginer une chose, c'est chercher à la voir, à l'entendre, à la faire. Dans tout effort d'imagination, il y a un désir sourd d'aller plus loin, jusqu'à l'intuition réelle si l'on pense à un objet, jusqu'à l'action réelle si l'on pense à un acte; une obsession, par conséquent.

L'artiste est libre encore dans la période de rêverie, où des images variées lui apparaissent, le sollicitent un instant et passent. Mais dès qu'il s'est arrêté à un sujet, ou plutôt dès qu'un sujet s'est arrêté dans son esprit, il ne s'appartient plus, il appartient à son idée fixe ; tous les efforts conscients ou inconscients de sa pensée l'y ramènent, avec l'insistance de la monomanie.

Ce travail cérébral est si bien involontaire, que parfois il se produit malgré l'artiste, et l'entraîne à s'occuper d'un sujet

au moment même où il en traite un autre. « C'est étonnant, remarque E. de Goncourt, comment tout à coup, dans le livre que je suis en train de faire, un chapitre, qui n'est pas arrivé à son tour d'exécution, prend despotiquement possession de ma pensée, et je dois le faire immédiatement, sinon il ne sera jamais bien fait[1]. » Dans un de ses romans, E. Zola a décrit ce phénomène mental d'une manière saisissante. « L'unique soutien, pendant ces heures mauvaises, passées à s'acharner sur l'œuvre rebelle, c'était le rêve consolateur de l'œuvre future, celle où il se satisferait enfin, où ses mains se délieraient pour la création. Par un phénomène constant, son besoin de créer allait ainsi plus vite que ses doigts, il ne travaillait jamais à une toile sans concevoir la toile suivante. Une seule hâte lui restait, se débarrasser du travail en train, dont il agonisait ; sans doute, ça ne vaudrait rien encore, il en était aux concessions fatales, aux tricheries, à tout ce qu'un artiste doit abandonner de sa conscience ; mais ce qu'il ferait ensuite, ah ! ce qu'il ferait, il le voyait superbe et héroïque, inattaquable, indestructible. Perpétuel mirage qui fouette le courage des damnés de l'art ; mensonge de tristesse et de pitié sans lequel la production serait impossible, pour tous ceux qui se meurent de ne pouvoir faire de la vie[2] ! »

Cette tension de toutes les facultés intellectuelles vers un but unique ne va pas sans quelques désordres physiologiques. Tout le sang se porte au cerveau, qui se congestionne et travaille fiévreusement ; les autres organes se débilitent ou remplissent mal leurs fonctions. Les écrivains et les artistes nous parlent souvent de la fièvre de la composition. Cette expression peut être prise à la lettre. « Aujourd'hui, dit E. de Goncourt, au milieu d'une forte migraine, la *Faustin* a fait tout à coup irruption dans ma cervelle, avec accompagnement de fièvre littéraire[3]. » Quand Beethoven composait, de temps à autre il était obligé de bassiner d'eau fraîche son front fu-

(1) *Journal*, t. VI, p. 136.
(2) *L'Œuvre*, Charpentier, 1886, p. 273.
(3) *Journal*, 27 août 1881.

mant. « Le docteur Tronchin, dit Grétry, me demandait comment je fais ma musique. — Mais comme on fait des vers... un tableau..... Je lis, je relis vingt fois les paroles que je veux peindre avec des sons ; il me faut plusieurs jours pour échauffer ma tête ; enfin je perds l'appétit, mes yeux s'enflamment, l'imagination se monte, alors je fais un opéra en trois semaines ou un mois[1]. » Voici même un métaphysicien qui a recours à cet état d'obsession et de congestion cérébrale pour accomplir le travail intellectuel qu'il ne pourrait fournir à l'état normal. « Il y a une véritable rétrogradation dans mes facultés méditatives, écrit Maine de Biran. Je n'ai pas une forte prise sur les idées, elles m'échappent, et je me laisse distraire par les plus légères impressions. La manière dont j'ai travaillé jusqu'à présent est seule appropriée à mes dispositions organiques et intellectuelles : c'est de me renfermer dans un seul sujet et de lutter contre toutes les distractions, de faire un effort continuel, jusqu'à ce que je sois absorbé et que je n'aie pas d'autre idée, ni même d'autre désir que de me pénétrer de mon sujet, que toutes mes facultés en soient diminuées sans partage, que je perde le sommeil et l'appétit en m'en occupant. Alors je suis capable de concevoir et de faire ; hors de là, je suis au-dessous du médiocre, parce que ma première prise est toujours lente, embarrassée et lâche[2]. »

Alors même que l'obsession artistique n'atteint pas ce degré d'intensité morbide, elle est toujours un état de malaise et de souffrance. Tout le monde connaît ce sentiment pénible de tension cérébrale que l'on éprouve quand on continue malgré soi à chercher un nom perdu dans les profondeurs de la mémoire, ou la solution d'un problème irritant ; on connaît encore ces insomnies énervantes où la pensée se refuse le repos et s'obstine à travailler dans le corps endormi :

Je suis las, je suis mort, laisse-moi dormir ! — Non !
Est-ce que je dors, moi ? dit l'idée implacable.
Penseur, subis ta loi ; forçat, tire ton câble.

(1) *Mémoires*, 1er vol., p. 21.
(2) *Journal*, 16 mai 1816.

Quoi ! cette bête a goût au vil foin du sommeil?
L'Orient est pour moi toujours clair et vermeil.
Que m'importe le corps? qu'il marche, souffre et meure !
Horrible esclave, allons, travaille! c'est mon heure.

V. H. Les Contemplations. *Insomnie.*

Tel est l'état permanent de l'artiste, tant que les images qui le hantent n'ont pas trouvé dans l'œuvre commencée leur expression définitive [1]. Il ne trouvera de repos que lorsque la chose sera faite. — « J'étais conduit aux portes du tombeau, dit Grétry, par de violents accès de fièvre que j'éprouvais depuis un mois, lorsque l'auteur des *Deux Avares* se présenta chez moi : on lui dit que j'étais très mal ; cependant, comme je fus le premier à lui parler de l'ouvrage que nous venions de terminer, il glissa sous mon chevet une lettre cachetée, en me recommandant de ne point l'ouvrir que ma santé ne fût rétablie. Tout le monde connaît l'inquiétude que donne un paquet cacheté ; je l'ouvris derrière mes rideaux, et je trouvai le chœur des *Janissaires*, que l'auteur disait nécessaire à sa pièce, et qu'il me priait de mettre en musique le plus tôt possible. Il fut obéi; dans l'instant j'y travaillai malgré moi. Je crus, après m'être débarrassé de ce fardeau, retrouver le repos qui m'était nécessaire ; mais non, la crainte d'oublier ce que je venais de faire me poursuivit pendant quatre jours et quatre nuits. J'entendais exécuter ce chœur avec toutes ses parties ; j'avais beau me dire qu'il était impossible que je l'oubliasse ; j'avais beau m'occuper fortement de quelque autre objet pour me distraire, j'entrais inutilement dans les détails d'une partition, en me disant : les violons feront ce

(1) Ceci est vrai aussi de l'expression des sentiments. Ils nous tourmentent et nous obsèdent tant que nous ne les avons pas exprimés au dehors. Quand je souffre et pousse un cri de douleur, il me semble que ma souffrance même s'exhale dans l'air et s'en va avec ce cri. Bien des romanciers ont pris la plume pour se délivrer de tristesses, de regrets vagues dont ils se sentaient pénétrés. Gœthe a écrit Werther pour *objectiver* un accès de mélancolie. « J'ai commencé à écrire, dit George Sand dans l'*Histoire de ma vie*, pour épancher quelque vive souffrance qui me débordait, ou quelque violente anxiété qui s'agitait en moi. » Une fois exprimé par l'artiste, le sentiment lui devient comme extérieur, et il peut s'en désintéresser.

trait, les bassons soutiendront cette note, les cors donneront ou ne donneront pas, etc. Après quelques minutes, un orchestre infernal recommençait encore : *Ah ! qu'il est bon, qu'il est divin !* Mon cerveau était comme le point central autour duquel tournait sans cesse ce morceau de musique, sans que je pusse l'arrêter. Si l'enfer ne connaît pas ce genre de supplice, il pourrait l'adopter pour punir les mauvais musiciens. Pour me préserver d'un délire mortel, je crus qu'il ne me restait d'autre remède que d'écrire ce que j'avais dans la tête ; j'engageai mon domestique à m'apporter quelques morceaux de papier ; ma femme, qui était sur un lit de repos à mes côtés, s'éveilla et me crut agité d'un délire semblable à celui que j'avais eu quelques jours auparavant ; j'eus peine à lui persuader l'horreur de ma situation et les fruits que j'attendais de mon travail ; j'achevai la partition au milieu de ma famille muette, après quoi je rentrai dans mon lit, où je trouvai le repos[1]. »

Telles sont les angoisses de l'artiste tant qu'il compose, tourmenté par ce démon intérieur que l'on appelle l'inspiration, et qui n'est que l'obsession des images latentes qui travaillent à se créer une expression. Mais aussi, quand tout est terminé, quand cette fièvre tombe, quel soulagement ! Avec quelle surprise, quel frémissement d'orgueil, quelle plénitude d'extase il considère son œuvre ! C'est pourtant moi qui ai fait cela, se dit-il ! Ce que la mère éprouve quand elle contemple son enfant, l'homme le ressent devant sa création. Il l'admire parce que c'est sa chair, et son sang, et son âme, parce qu'il a souffert en lui donnant le jour ; il l'aime pour les douleurs qu'elle lui a données autant que pour les joies que maintenant elle lui donne. Il peut sortir de cette épreuve épuisé, à bout de forces physiques et d'énergie morale. Qu'importe ? l'œuvre est accomplie !

(1) *Mémoires*, vol. I, p. 215.

CONCLUSION

Je regarde ici ma démonstration comme terminée. Je voulais établir que la suggestion joue un rôle considérable dans la contemplation du beau et dans l'art. Je crois en avoir donné assez de preuves et d'exemples pour mettre la chose hors de doute. Peut-être même trouvera-t-on qu'il n'eût pas été nécessaire d'écrire tout un livre pour établir cette thèse. On nous l'eût accordée sans tant de peine.

Si j'ai cru devoir entrer dans des analyses si minutieuses, c'est qu'à cette condition seule on pourra tirer de ces recherches quelque application technique. Je ne cache pas mon ambition. Je crois que d'études poussées plus avant dans ce sens il pourrait sortir des méthodes nouvelles, des procédés plus sûrs pour arriver aux effets artistiques qui n'ont été obtenus jusqu'ici qu'empiriquement. Si vraiment l'art tire de la suggestion ses effets les plus puissants, son pouvoir ne se trouvera-t-il pas singulièrement augmenté quand il en aura pris conscience et osera s'en servir ?

Je sais que quelques personnes se défient des pratiques de l'hypnotisme. Elles pensent que la pauvre cervelle humaine est déjà suffisamment détraquée comme cela, et qu'en la poussant encore au vertige, en achevant de l'halluciner, on fait de mauvaise besogne. Ces appréhensions, je l'avoue, sont justifiées jusqu'à un certain point. La suggestion hypnotique est une force découverte d'hier, dont on ne connaît pas encore bien tous les effets, et qu'il faut manier avec précau-

tion. Les physiologistes, les médecins qui s'en sont servi ont eu parfois la main un peu lourde. Mais est-ce une raison pour en condamner l'emploi? Cela nous montre seulement qu'il y a des précautions à prendre et une mesure à garder. Nous-mêmes, dans cette étude, nous avons eu soin de montrer toujours à quel moment commencerait l'abus ou le danger. C'est aux artistes à se rendre compte de leur responsabilité morale, et à se servir du pouvoir dont ils disposent, non pour déconcerter l'âme humaine, mais pour l'émouvoir noblement; non pour l'halluciner de songes troublants et fiévreux, mais pour l'élever vers l'idéal. Nous pouvons ainsi nous faire d'un art qui ferait plus directement encore appel à la suggestion une idée très haute. Obtenir, avec un minimum de moyens matériels, un maximum d'effet; être sublime par l'idée, simple par l'expression; autant que possible ne pas parler aux sens, mais prendre autorité sur les âmes; faire passer de beaux rêves d'un esprit dans un autre : c'est le grand art!

FIN

TABLE DES MATIÈRES

Avertissement. 1

PREMIÈRE PARTIE. — L'HYPNOSE

L'extase admirative comparée à l'hypnose 5
Durée apparente de l'extase 7

CHAPITRE PREMIER

CONDITIONS FAVORABLES

Torpeur cérébrale. 10
Bien-être physique 13
Quiétude morale 20

CHAPITRE II

CAUSES DÉTERMINANTES. FASCINATION VISUELLE

Fascination par l'éclat 24
Fascination par obsession mentale. 37
Fascination par distraction 58

CHAPITRE III

FASCINATION AUDITIVE

Bruits fascinants et obsédants. 44
Effet léthargique des sons. 49
Combinaison de la fascination visuelle avec l'hypnose musicale. . 55

CHAPITRE IV

LA PENTE DE L'HYPNOSE

Charme et danger de l'hypnose 61

DEUXIÈME PARTIE. — LA SUGGESTION

Rapports de l'hypnose à la suggestion 69

CHAPITRE PREMIER

SUGGESTION VISUELLE

Figuration et transfiguration visuelle 82
Les illusions de la perspective 103
Relief et modelé des surfaces 112
Représentation du mouvement 124
Les jeux de physionomie 133
Effets de lumière 137
Représentation des couleurs 141
Suggestions complémentaires 156

CHAPITRE II

SUGGESTION AUDITIVE

Figuration et transfiguration auditive 164
La musique imitative 175
La musique descriptive 185

CHAPITRE III

SUGGESTION D'IMAGES

La lecture 196
La description pittoresque 206
Les images poétiques : comparaison, allégorie, métaphore 222

CHAPITRE IV

SUGGESTION DE SENTIMENTS

Le mimétisme moral 242
L'éloquence 244
La musique expressive 256
La comédie du sentiment 287

CHAPITRE V

CHANGEMENTS DE PERSONNALITÉ

Transfert du moi dans un objet réel 300
Transfert du moi dans un objet imaginaire 311
Dédoublement de personnalité 318
Genèse des personnages dramatiques 324
L'obsession artistique 338

Conclusion 344

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY

